B. Sandb. 763

S 179
S 193

<36636867260014

<36636867260014

Bayer. Staatsbibliothek

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.

Seinem verehrten Kollegen und
Freunde A. Sandberger
der Verf.
G 19.10.95.

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

EIN HANDBUCH DER CHORALKUNDE

VON

PETER WAGNER

Mit 13 Tabellen und zahlreichen Notenbeispielen

Wagner
Gregorian.
Melodien

FREIBURG (SCHWEIZ)
UNIVERSITÆTS-BUCHHANDLUNG (B. VEITH)

1895

114 G

Bayerische
Staatsbibliothek
München

VORWORT

Vorliegende Arbeit will unter Benutzung der Ergebnisse der bisherigen Forschung den Versuch einer zusammenfassenden wissenschaftlichen Behandlung des gregorianischen Kunstwerkes machen.

Einige Bemerkungen über die Grundsätze, von denen ich mich leiten liess, werden nicht überflüssig sein.

Um zunächst einen einheitlichen, abgerundeten Stoff zu gewinnen, ist der Kreis der Darstellung nicht über das Mittelalter hinaus gezogen worden. Man braucht sich ja nicht viel mit den spätern Choralformen zu beschäftigen, um zu erkennen, dass sie fast alle mehr oder weniger von den jeweilen geltenden Musikrichtungen beeinflusst sind. Ich glaube nicht, dass diese Beschränkung meiner Arbeit viel geschadet habe; immer mehr verbreitet sich die Ueberzeugung, dass eine wissenschaftlich haltbare Erkenntnis des gregorianischen Chorals, seines Wesens und seiner Eigenart nur dann zu gewinnen ist, wenn man ihn da aufsucht, wo man sicher sein kann, ihn in seiner reinen, von allen spätern, nichtgregorianischen Kunstanschauungen ungetrübten

Form zu finden. Ist diese Vorbedingung erfüllt, so ergiebt sich als eigentliche Aufgabe die nach wissenschaftlichen Grundsätzen vorsichgehende Durchforschung des Gegenstandes. Diese Aufgabe ist bedeutend schwieriger als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Die Hauptschwierigkeit besteht in der Gefahr, die jedem droht, der das Studium vergangener Zeiten betreibt, man hat sich zu hüten, in der alten Kunst Dinge zu suchen, die spätern Entwicklungen ihre Existenz verdanken. Auch vom besten Willen beseelte Männer haben an dieser Klippe Schiffbruch gelitten.

Um nicht in Fehler dieser Art zu verfallen, musste ich von vornherein auf alle praktischen Zwecke verzichten und mich ausschliesslich auf den geschichtlichen Standpunkt stellen[1]. In dieser Beziehung tritt meine Arbeit in direkten Gegensatz zu Werken, wie Haberls Magister Choralis, der nur praktische Tendenzen verfolgt, und in teilweisen Gegensatz zu Dom Pothiers Mélodies grégoriennes und P. Kienles Choralschule, welche die wissenschaftliche Darlegung mit Auseinandersetzungen verbinden, die sich auf die gegenwärtige Praxis beziehen. Man wird aber leicht bemerken, dass ich diesen beiden Werken viele Anregungen verdanke. Dasselbe gilt in erhöhtem Masse von der Paléographie musicale, die, wie auch allgemein anerkannt wird, durch ihre Methode und Resultate der Choralforschung neue Bahnen gewiesen hat.

Gegen eine schiefe und seinem wirklichen Charakter zuwiderlaufende Auffassung des gregorianischen Chorals

[1] Nur bezüglich des Vortrages habe ich mir gelegentlich eine Bemerkung erlaubt.

konnte ich mich auch dadurch schützen, dass ich überall da, wo es von Bedeutung war, mir sein Verhältnis zu den andern Kunstrichtungen klar zu machen suchte; namentlich der zweite Teil ist auf allgemein geschichtlichem Boden aufgerichtet. Auch für den gregorianischen Choral gilt der Satz, dass das Wesen einer Sache am leichtesten durch ihren Gegensatz erklärt wird.

Man wird mich nicht schelten, dass ich bezüglich der Notenbeispiele des Guten zuviel gethan. Wollte ich den Leser in den Stand setzen, meine Darlegungen zu prüfen, so konnte das, wie die Verhältnisse einmal liegen, nur so geschehen, dass ich ihm die gregorianischen Melodien selbst unterbreitete. Da die kirchliche Behörde eine Umarbeitung derselben als ihre offizielle Ausgabe anerkannt und ihre Annahme zwar nicht geboten, aber doch wiederholt und dringend empfohlen hat, so wird nicht jeder, der sich um das geschichtliche Verständnis des liturgischen Gesanges bemüht, seine gregorianische Form zur Hand haben.

Je mehr man sich in die gregorianische Kunst hineinversenkt, desto eher findet man, wie viel hier noch zu thun ist. Ich mache auch nicht den Anspruch, in allen Punkten abschliessende Resultate zu geben. Das wird vielfach noch lange nicht möglich sein. Es würde mich aber freuen, wenn man mir zugestehen könnte, einige Fragen gelöst, andere neu beleuchtet, zuweilen auch neue gestellt zu haben. Im Allgemeinen wird man finden, dass ich im ersten Teile mehr die bisherigen Forschungen zusammenzufassen bestrebt war, obwohl ich fast überall eine eigene Auffassung geltend zu machen suchte. Fast ganz auf eigenen Füssen steht dagegen der

zweite Teil, der die Choraltheorie behandelt und den man als den Hauptteil des Buches ansehen wolle.

Zum Schlusse möchte ich noch dem Wunsche Ausdruck geben, dass in unsern deutschen Landen, wo in den letzten Dezennien die Kirchenmusik einen so herrlichen Aufschwung genommen hat, den praktischen Bemühungen auch die wissenschaftliche Durchforschung des liturgischen Gesanges nachfolgen möge. Wir wollen doch dies vielverheissende Arbeitsfeld nicht den Franzosen und Engländern allein überlassen. Das Endresultat wird ja immer ein Ruhmeskranz für die Kirche sein und den Segen offenbar machen, den sie allen auf das Ideale gerichteten Bestrebungen in so reichlichem Masse zukommen lies.

Freiburg i. d. Schweiz, im August 1895.

Dr. P. WAGNER.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

VORWORT . v

Einführung in die gregorianischen Melodien.

Allgemeines über Wesen und Namen des gregorianischen Chorals. Disposition des Buches 1-4

ERSTER TEIL

Geschichte der gregorianischen Melodien im Mittelalter.

ERSTES KAPITEL. *Der kirchliche Gesang bis auf Gregor den Grossen.* Der älteste christliche Gesang. Die Psalmodie und ihr Ursprung. Ihre Weiterbildung. Die melismatische Melodieform, ihre mutmassliche Entstehung, ihr Zusammenhang mit der mittelalterlichen Kunstanschauung. Ambrosianischer Choral. Die Hymnen. Ambrosianische Melodien 5-47

ZWEITES KAPITEL. *Ordnung des liturgischen Gesanges durch Gregor den Grossen, um 600.* Streit für und wider die Tradition. Versuch einer Schilderung der Thätigkeit Gregors. Sein Antiphonar, seine Sängerschule 48-63

DRITTES KAPITEL. *Verbreitung des gregorianischen Gesanges.* Die ambrosianische, gallikanische und mozarabische Liturgie. Verbreitung des gregorianischen Gesanges in England. Einführung desselben im Frankenland durch Pipin und Karl den Grossen 64-74

VIERTES KAPITEL. *Die Sängerschule von St. Gallen. Enstehung der Sequenzen und Tropen. Die übrigen Choralformen.* Romanus und sein Wirken in St. Gallen. Ratpert, Notker und Tuotilo. Notker und die Sequenzen, Tuotilo und die Tropen. Bemerkungen über die andern Choralformen der

Seite

Messe, Introitus, Offertorium, Communio, Graduale, Alleluia und Tractus, sowie über die Gesänge des Ordinarium Missae. St. Gallische und andere Lieder . . 75-93

Fünftes Kapitel. *Die Notenschrift des gregorianischen Gesanges.* Aelteste Choralschrift, Entstehung der Accentneumen. Einfache und zusammengesetzte Formen. Die Ueberlieferung des liturgischen Gesanges im Mittelalter. Verbesserungsversuche; Romanusbuchstaben und -Zeichen; Buchstabennotation, Linien. Die Diastematie. Die Punktneumen, ihre Entstehung und Weiterbildung. Die Notenlinie, die Schlüsselbuchstaben, der Custos. Verhältnis der Manuskripte mit Linien zu denjenigen ohne Linien 94-134

ZWEITER TEIL

Theorie der gregorianischen Melodien.

Einleitung. Mittelalterliche Theorie und Choraltheorie 135-138

Allgemeines. Der gregorianische Choral als Kunst der vokalen Einstimmigkeit. 138-143

Erstes Kapitel. *Das Tonsystem des Chorals.* Das wirkliche Choralsystem. Der Tritonus. Das mittelalterliche Tonsystem . 144-154

Zweites Kapitel. *Die Tonarten des gregorianischen Gesanges.* Die diatonischen Tonarten. Rezitations- und Tonartenmelodien. Die Choraltonarten. Die andern Tonartensysteme, insbesondere das byzantinische 4-, resp. 8. Tonartensystem. 155-168

Drittes Kapitel. *Die Melodik des gregorianischen Gesanges.* Choralintervalle. Umfang der Choralmelodien. Die Ambitustheorie, ihr Verhältnis zur gregorianischen Praxis. Die Schlussbildung: Finalis und Affinalis, Schlussformen. Anfangstöne, moderne und gregorianische Anschauung. Die Tonika im Choral. Dominanten, moderne Lehre und gregorianische Praxis. Abriss der Dominantengeschichte. Periodenschlüsse 169-207

Viertes Kapitel. *Rhythmus und Gliederung der gregorianischen Gesänge.* Allgemeines. Rhythmus der lateinischen Prosa. Rhythmus des Chorals. Guido v. Arezzo. Bau der Choralmelodien. Alleluiaform, die melismatischen Bildungen, der Reim. Das Kunstmittel der Nachahmung im Allgemeinen. Motivische Arbeit. Die Kyrie- und Agnus-Deiformen. Zusammenfassendes 208-252

Fünftes Kapitel. *Wort und Ton im gregorianischen Choral.* Verhältnis der Melodie zur sprachlichen Form des Textes in der griechischen, polyphonen Musik und im gregorianischen Choral. Die Bedeutung des Accentes im Choral; der

Seite

Cursus und seine Bedeutung für die Psalmodie. Unveränderlichkeit der psalmodischen Formeln. Die frei komponierten Melodien. Die Melismen auf der letzten Wortsilbe. Das Wesen und die Wirkung des Accentes; seine Beachtung im gregorianischen Choral. Verhältnis desselben zum Inhalte des Textes. Aufgabe der Musik in der Liturgie. Typische Melodien. Verhältnis zur Liturgie. Objektivität des musikalischen Ausdruckes. Der Choral als lyrisches Kunstwerk. 253-302

Personen- und Sachregister 303-309

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

Mit den Namen « Gregorianische Melodien, Gregorianischer Gesang, Gregorianischer Choral » bezeichnet man das musikalische Kunstprodukt des ersten christlichen Jahrtausends, wie es uns in überaus vielen Handschriften aller Länder der lateinischen Kirche in übereinstimmender Form [1] ist überliefert worden. Einheitliche Gestalt verdankt es der organisatorischen Wirksamkeit Gregors

[1] Die Zahl der erhaltenen Choralhandschriften beläuft sich wohl auf etwa *fünfzehnhundert*. Im Verhältnis zu dieser gewaltigen Menge sind die Varianten unerheblich, und seitdem die Grundsätze der philologischen und paläographischen Wissenschaft auf dies Gebiet übertragen werden, hat man eingesehen, dass es mit ihnen nicht so schlecht bestellt ist, wie man vielfach glaubte. Wenn man sich mit den alten Manuskripten etwas vertraut gemacht hat, wird man bald bemerken, dass viele Abweichungen nur andere Schreibweisen für dieselbe Sache sind ; wirkliche Varianten sind selten und um so seltener, je mehr man in den Jahrhunderten zurückgeht. Bei der glücklichen Menge des Materials lassen sie sich oft verbessern. Wie die philologisch-kritische Methode uns in den Stand setzt, den Urtext eines alten Autors oft mit einer absoluten Sicherheit festzustellen, ebenso ist es möglich, die originale Form der alten Lieder in einer alle gerechten Anforderungen befriedigenden Weise aus der handschriftlichen Ueberlieferung zu eruieren. Die Varianten selbst können kein Recht zu der Behauptung geben, die alten liturgischen Melodien des Mittelalters seien nicht mehr aufzufinden ; diese Ansicht wird heute auch nur mehr von solchen vertreten, die der wissenschaftlichen Behandlung der Denkmäler der litterarischen und künstlerischen Vergangenheit

des Grossen, der darum mit Recht mit seinem Namen verknüpft wird [1]. Die Jahrhunderte nach Gregor haben, wo es nötig war, auf der gegebenen Grundlage weitergebaut, wohl auch neue Formen eingeführt. Da das Wesen der alten Kunst, die ihr zugrunde liegende Musikanschauung, hier beibehalten ist, so dürfte die Anwendung der Bezeichnung « gregorianisch » auch auf solche Melodien nicht wohl zu tadeln sein. Man hat sich indessen daran gewöhnt, auch die spätere Form obiger Gesänge, wie sie uns z. B. die gedruckten Choralausgaben bieten, so zu nennen. Auch dagegen wird man nichts einwenden dürfen, wenn dabei dasjenige gewahrt ist, was man als das Charakteristische, das Wesentliche ihrer ursprünglichen Form, anzusehen hat, was die alte Kunst von den vorausgegangenen und spätern Kunstrichtungen unterscheidet. In der That dürfen manche der gedruckten Choralausgaben auf jenen Ehrennamen Anspruch erheben [2].

fern stehen. Uebrigens sind die Varianten oft wichtig für die Bestimmung der Herkunft einer Handschrift. Viele sind nämlich so entstanden, dass in einem Kloster der Schreiber sich verschrieb, und dieser Schreibfehler sich in alle Copien dieser Handschrift fortpflanzte. Solche Copien wurden namentlich dann hergestellt, wenn ein Kloster eine neue Niederlassung gründete. Wir sind so oft imstande, die Geschichte eines einzigen Fehlers durch ein paar Jahrhunderte hindurch zu verfolgen.

Die englische Plainsong and Mediaeval Music Society hat neuerdings die Veröffentlichung eines Katalogs der englischen Choralhandschriften begonnen. Vorher hatte schon Lambillotte in seiner Esthétique, Théorie et Pratique du Chant grégorien, Seite 22 ff, auf einige Handschriften verschiedener Länder aufmerksam gemacht, wie auch Hermesdorff in der Cäcilia (Trier). Wie reich wir in der That an Choralmanuskripten sind, kann man den Beilagen der Paléographie musicale, Bd. II und III entnehmen.

[1] Es ist jedoch von Wichtigkeit festzuhalten, dass es für ihren künstlerischen Wert, wie für ihre liturgische Bedeutung ganz gleichgültig ist, wem wir die Choralsammlung verdanken, die uns die Handschriften überliefern. Das liturgisch-musikalische Kunstwerk des Mittelalters bedeutet eine eigene Musikwelt, die als solche von der Persönlichkeit keines einzelnen Künstlers abhängig ist, deren Wesen ihr nicht durch einen bestimmten Künstler aufgeprägt, sondern in der damaligen Musikanschauung begründet ist. Alles, was ihr homogen ist, kann darum « gregorianisch » genannt werden. Auch wäre es verkehrt zu glauben, dass diese Musikanschauung nur für das Mittelalter Wert habe. Die gregorianische Kunst ist ebenso klassisch, wie die Polyphonie des 16. Jahrhunderts, jene für eine absolut einstimmige, diese für die polyphone Umkleidung des liturgischen Textes.

[2] Nicht dazu gehören z. B. die glücklicherweise ausser Gebrauch gekommenen mit Versetzungszeichen vor c, f und g angefüllten Drucke.

Der Ausdruck « Choral » kommt her von « Chorus » [1]; so nannte man die Gesamtheit der Sänger, die den liturgischen Dienst zu verherrlichen hatte. Diese Bezeichnung wurde dann auf den Raum übertragen, wo jene ihren Platz hatten, und der sich vor dem Altare befand ; noch heute haben die liturgischen Sänger in Klöstern, Collegiat- und Domkirchen ihren Platz « in choro ». Es lag darum nahe die Gesänge, die in alter Zeit ausnahmslos die gregorianischen waren, « Choralgesänge » zu nennen. Immer aber hat die Bezeichnung « Choral » einen allgemeinern Sinn behalten, so dass z. B. die Protestanten sie für ihre deutschen Kirchenlieder in Anspruch nehmen. Man thut darum am besten, dem Namen «Choral» für die mittelalterlich-katholischen Melodien die Bezeichnung « gregorianisch » hinzuzufügen.

Die lateinischen Termini sind : cantus gregorianus, cantus choralis und cantus planus; letzterer nimmt Bezug auf seinen Vortrag, indem die Verschiedenheit der Dauer der einzelnen Töne nicht so gross ist, wie in der Figuralmusik; er verläuft mehr gleichmässig und eben [2]. Entsprechend sagen die Franzosen :

[1] Die von Isidor (de offic. div. I, 3) aufgestellte Ableitung: Chorus ab imagine dictus est coronae, et ex eo ita vocatus, ist wie so viele mittelalterlichen Etymologien zu verstehen. Vergl. übrigens Gerbert, de cantu et musica 1, 290 ff.

[2] Ein Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, Elias Salomo, giebt mit Rücksicht darauf folgende Regula infallibilis : Omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui ; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari (Gerbert, scriptores III, 21). Kardinal Bona sagt in seiner Divina psalmodia (2. Auflage, Paris 1663, S. 431) : S. Gregorius Magnus cantum planum instituit, qui de plano procedens singulas notas brevis temporis aequali mensura dimetitur. Man vergl. auch Dom P. B. de Jumilhac : La science et la pratique du plain-chant Paris 1673 (zweite Auflage, Paris 1847), Lib. III, chap II, N° III : « Das Wesen dieses (gregorianischen) Gesanges besteht in der Gleichmässigkeit des Tempo, des Masses seiner Töne und Zeiten. Diesse Gleichmässigkeit erfordert sorgfältige Ausführung, wobei man weder auf die Accente, noch auf die Quantität der Worte oder Silben übermässig Rücksicht nehmen darf». Weiter sehe man Glarean, Dodecachordon, 3. Buch Vorrede, und Alstedius in seiner Encyklopaedie, lib. 20 de musica, cap. 10. Gegen Jumilhac macht der Verfasser der Schrift Essai sur la Tradition du chant ecclesiastique depuis S. Grégoire, Toulouse, 1847, p. 53 geltend, dass diese Zeugnisse aus verhältnismässig später Zeit stammen. Das ist richtig ; aber z. B. der Ausdruck brevis bei Kardinal Bona liefert den Beweis dafür, dass derselbe aus guter Tradition schöpfte ; die Polyphonisten wenigstens haben von Anfang an die Noten der Choralmelodien nicht als

mélodies grégoriennes oder plain-chant, die Engländer: plain-song. Aus dem lateinischen cantus firmus, welches in der mehrstimmigen Musik die dem Ganzen zugrundeliegende, gewöhnlich auch dem gregorianischen Choral entnommene Melodie bezeichnet, haben sich die Italiener noch den Namen canto fermo gebildet.

Kunstwissenschaftliche Studien erheben sich am besten auf der Erforschung der historischen Entwicklung; eine zweite Art der Betrachtung ist diejenige, welche das den verschiedenen Erscheinungsweisen, den Formen einer Kunst Gemeinsame herausschält und den Gesetzen nachspürt, welche in ihnen lebendig geworden sind. Legt man allgemein künstlerische, nicht immer in den Eigenheiten der gerade vorliegenden Kunst begründete Masstäbe an, so entsteht eine Art der Betrachtung, die man die aesthetische nennen kann.

Es wird sich empfehlen im Folgenden diese Gesichtspunkte zu berücksichtigen und danach die Disposition des Ganzen zu treffen. Unsere « Einführung » hätte demgemäss drei Teile zu umfassen: einen historischen, einen theoretischen und einen aesthetischen. Für die Zwecke dieses Buches wird es sich aber empfehlen, den zuletzt genannten mit den andern zu verbinden, so dass bei den historischen und theoretischen Darlegungen auf den aesthetischen Wert der verschiedenen Formen hingewiesen wird. Ebenso wird sich die geschichtliche Betrachtung nicht allein auf den ersten Teil erstrecken dürfen; auch im theoretischen Teile wird sie zur Geltung kommen, auch die Choraltheorie hat ihre Geschichte.

breves behandelt. Wir werden bei der Besprechung der mittelalterlichen Tonschrift und des Rhythmus auf die Angelegenheit zurückkommen. Welch ein gewaltiger Unterschied übrigens zwischen dem genannten gleichmässigen Vortrag und demjenigen besteht, zu welcher der Gebrauch der Mensuralmusiker des 12. und 13. Jahrhunderts, die den gregorianischen Cantus firmus in lauter überaus langen Noten darstellten, geführt hat, wird man sehr leicht bemerken, wenn man Gelegenheit hat, den traditionellen Choralvortrag und diejenigen mit « Pfundnoten » zu vergleichen.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ERSTER TEIL

Geschichte der gregorianischen Melodien im Mittelalter.

Die Geschichtsschreibung des gregorianischen Gesanges hat mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Für die Zeit seiner Entstehung und ersten Entwicklung fehlt es an genügenden Berichten. Beschreibende Quellen, an der Hand deren man sich eine genaue Vorstellung von dem ältesten Stadium kirchlichen Gesanges bilden könnte, giebt es nicht. Auch das Kunstwerk selbst tritt fertig, vollkommen ausgebaut vor uns; was vorherging, welche Einflüsse auf seine Entwicklung einwirkten, welche Künstler sich an ihr in hervorragender Weise beteiligten, darüber klären uns die Quellen nicht genügend auf.

Der Grund dieser eigentümlichen Erscheinung liegt in den Verhältnissen, unter denen in den ersten Jahrhunderten der christlichen Aera jede Aeusserung kirchlichen Lebens zu leiden hatte. Diejenigen, welche den Beruf verspürten, christliche Gedanken schriftstellerisch zu vertreten, hatten Wichtigeres zu thun, als über die damalige Gestalt des kirchlichen Gesanges eingehend zu berichten. Dazu kommt ein zweites Moment: selbst als der Kirche die Freiheit gegeben war, lagen die Verhältnisse nicht viel besser. Um eine Kunstübung zu schildern, muss man eine Terminologie haben. Diese war aber nicht vorhanden; man musste sie sich erst suchen. Aber auch das ging sehr langsam vonstatten, dazu waren diese Bemühungen nicht gerade vom Glücke begünstigt.

Die Sache liegt nun nicht so, dass wir darauf verzichten müssen, über die ältere Form des christlichen Gesanges uns ein Urteil zu bilden. Hier kommt uns die Methode der *musikalischen Analyse* zu Hülfe. Man kann leicht in den vorhandenen Denkmälern eine Reihe künstlerischer Standpunkte erkennen, die verschiedenen Zeiten angehören. Wir müssen also versuchen, in dieser Richtung vorzugehen. Genaue historische Daten lassen sich freilich so nicht erschliessen; wenn man sich aber damit begnügen will, die Bildungsgeschichte des Chorals in grossen Zügen darzustellen, so kann man damit, glaube ich, zu haltbaren Resultaten kommen.

Die Methode der musikalischen Analyse hat ihre Gefahren; sie hängen mit dem weiten Spielraum zusammen, den die durch geschichtlich feststehende Begebenheiten wenig eingeengte Phantasie des Darstellers vor sich hat. Aprioristische Konstruktionen sind, wie man weiss, dabei naheliegend und ich wünschte, man könnte mir das Zeugnis ausstellen, dass ich solchen Versuchungen entronnen sei.

Erstes Kapitel

Der kirchliche Gesang bis auf Gregor den Grossen.

(Bis 600.)

Der älteste christliche Gesang war keine Neuschöpfung. Die ersten Christen in Jerusalem, wie in der Diaspora [1], nahmen die Psalmen in ihre gottesdienstlichen Versammlungen, wie wir aus vielen bekannten Zeugnissen wissen, herüber, mit der Gesangweise, die damals in den Synagogen üblich war. Ob die Psalmodie in Jerusalem zur Zeit Christi sich noch in denselben musikalischen Formen bewegte, wie in der Blütezeit jüdischer Kultur, zu Davids und Salomons Zeiten [2], lässt sich nicht beweisen, ist auch unwahrscheinlich, denn die während dieses Zeitraumes stattgehabten Veränderungen waren doch zu gross, als dass sie nicht auch auf den Psalmengesang eingewirkt haben sollten. Schon die Sprache war eine andere geworden ; dann hatte die zu Davids und Salomos Zeiten hochentwickelte jüdische Tempelmusik mit ihrer Unzahl Sänger und Instrumentenspieler infolge der Zerstörung des Tempels das Meiste von ihrer Majestät eingebüsst. Noch mehr musste der nationale Charakter unter dem Eindringen hellenistischer Bildung

[1] Duchesne, origines du culte chrétien, S. 1 ff, ebenso S. 56 ff.

[2] Von altjüdischen Melodien hat sich keine erhalten, und die bisherigen Versuche, solche aus den Accenten herauszuschälen, bestehen keineswegs vor exakter Betrachtung, schon deshalb, weil sie gewisse unserer neueren Musik eigentümliche Anschauungen in jene Zeit hineintragen. Wenn z. B. Leopold Haupt, um nur einen von diesen Erklärern der Accentzeichen zu erwähnen, in seiner Schrift: Sechs alttestamentliche Psalmen, mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen, Leipzig 1854, die Accente einfach der Reihe nach mit den 7 Tönen unserer Durtonleiter identifiziert, danach sich Melodien zurechtlegt und sogleich mit einer vierstimmigen modernen Begleitung versieht (oder gar für vierstimmigen Chor arrangiert), so ist es nicht möglich, die Zeiten mehr durcheinanderzuwerfen. Von alledem hatten die alten Hebräer keine Ahnung.

leiden, das sich in den letzten Jahrhunderten vor Christus vollzog. Es steht nichts der Annahme entgegen, dass diese Umwälzungen auch auf die Gestaltung des liturgischen Gesanges bei den Juden eingewirkt hätten. Zur Zeit des Heilandes wird sich die jüdische Tempelmusik gegen die frühere Zeit in ärmlichen Verhältnissen befunden haben.

Wie der Psalmengesang in den vielen Judengemeinden der Diaspora beschaffen, ob er mit der Weise, wie sie zu Jerusalem gepflegt wurde, identisch war oder nicht, darüber wissen wir nichts bestimmtes. Es ist aber bei der Verschiedenheit der beiderseitigen Verhältnisse wahrscheinlich, dass es da keine gleiche Uebung gab. Wie dem auch sei, die Psalmen selbst waren ein treu behütetes Gut, das sich durch eine vielhundertjährige Entwicklung hindurch rettete. Sie bildeten auch den Grundstock des Gesanges in den christlichen Gemeinden und blieben es bis heute. Dass man sie aber nicht bloss betete, sondern auch sang, ist begreiflich, denn kaum dürfte es eine Lyrik geben, welche die Zuhülfenahme der Musik so gebieterisch fordert, als gerade die Psalmen. Sie sind ja der schönste Ausdruck aller der mannigfachen Stimmungen, die das Herz ergreifen, wenn es an Gott denkt; sie kommen der Musik in unnachahmlicher Weise entgegen.

Daneben fanden auch die in den heiligen Schriften sich findenden, *ὕμνοι* genannten Lieder bei den Christen gottesdienstliche Verwendung, der Triumphgesang Mosis *Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est,* der Gesang der Jünglinge im Feuerofen *Benedicite omnia opera Domini Domino,* des Zacharias *Benedictus Dominus Deus Israel,* der heiligen Jungfrau *Magnificat anima mea Dominum* und des Simeon *Nunc dimittis servum tuum Domine,* die auch noch heute zu den lyrischen Perlen des Officiums zählen.

Endlich berichtet der heilige Paulus von *ᾠδαὶ πνευματικαί.* Wir haben darunter von augenblicklicher Begeisterung eingegebene Lieder zu verstehen, die jeder, der sich dazu angetrieben fühlte, vortrug. Tertullian [1] bemerkt mit Rücksicht auf sie: Post aquam manualem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis vel *de proprio ingenio* potest, provocatur in medio Deum canere. Stein hat die Vermutung aufgestellt, dass das 4. und 5. Kapitel der Apocalypse

[1] Apologie 39. Migne patr. lat. Bd. I, Sp. 540.

solche ᾠδαὶ enthalten [1]. Dass die neue durch das Christentum zugeführte Gedankenwelt die Anregung zu solchen Ergüssen tausendfach darbot, wird niemand leugnen wollen. Gewiss hat man die ὕμνοι in ähnlicher Weise gesungen, wie die Psalmen, wie das ja noch heute Brauch ist. Dagegen müssen wir bezüglich der ᾠδαὶ πνευματικαί an eine Gesangart denken, die sich an die damalige hellenistische Volksmusik anlehnte.

Dass bezüglich der ᾠδαὶ πνευματικαί im Text oder in der Melodie eine Gleichheit in den vielen Gemeinden bestanden habe, ist nicht wahrscheinlich; einheitliche liturgische Verhältnisse gab es ja nicht. Auch was die Psalmen angeht, wird es mir schwer zu glauben, dass man sie überall in den gleichen Melodien gesungen habe. In Jerusalem gab es gewiss eine Art Tradition; in Gemeinden aber, zu denen auch Heidenchristen gehörten, muss man wohl auch für die Psalmenmelodien an eine Beeinflussung durch andere Elemente denken. Auf alle Fälle herrschte im Ganzen Verschiedenheit und je mehr das Christentum sich ausbreitete, desto verschiedenartigere Gesangweisen müssen wir annehmen.

Haben wir nun in diesen Verhältnissen die Wurzel des gregorianischen Gesanges zu suchen, erhebt sich derselbe demnach auf der Grundlage jüdischer Tempelmusik oder der hellenistischen Musikübung? Offenbar ist diese Frage eine der wichtigsten der Choralgeschichte. Es seien hier nicht der Reihe nach die Antworten angeführt, die man darauf gegeben hat [2], ich will vielmehr meine eigene Ansicht darlegen [3].

1 Cäcilienkalender 1876, S. 11 ff. In ähnlichem Sinne spricht sich S. Bäumer aus im Kirchenlexikon von Welter und Wetze, 2. Aufl. Bd. VI, S. 520 sub Hymnen. Bäumer weist hin auf Stellen, wie Apostelgesch. 4, 24, 1 Corinth. 14, 25 etc.

2 Man mag darüber Ambros, Geschichte der Musik II, 6 ff nachlesen. Heutzutage wird wohl Niemand mehr der Ansicht des Franziskanerpaters G. B. Martini sein, der in seiner Storia della musica Bd. I, diss. 3. im Ernste behauptet, unsere jetzigen Psalmtöne hätten sich aus dem Judentum herübergerettet und stammten direkt von David her.

3 Die oben folgende Darlegung soll nichts als ein Versuch sein, über die grosse Lücke in unserem Wissen von der ältesten lateinischen Kirchenmusik hinwegzukommen. Ich glaube nämlich, dass die bisherigen Darstellungen der Entstehung des gregorianischen Chorals an einer Allgemeinheit leiden, die eine konkrete Vorstellung kaum ermöglichen dürfte. Das Bestreben, eine klarere Erkenntnis der Vorgänge zu gewinnen, hat mich zu ihr geführt. Würden wir

Die sämtlichen Melodien, wie sie im gregorianischen Choral vorkommen, gehören einer der beiden folgenden Klassen an [1]: entweder sind sie psalmodisch oder frei komponiert. Zu der ersten Art gehören die Psalmtöne, und zwar die einfachen Formen des Officiums, wie die reicheren der Messe, des Introitus z. B.; ferner haben neuere Untersuchungen [2] diese Form für die scheinbar kompliziertesten Weisen nachgewiesen, so für Tractusmelodien des 8. Tones, für viele Gradualresponsorien, für Alleluiaverse, wie für die Verse der Responsorien. Die andern Melodien sind frei komponiert.

Das Wesentliche des psalmodischen Baues ist folgendes: das Corpus des Verses wird auf einem oder mehreren Tönen rezitiert, am Anfang dagegen und am Ende des Ganzen oder der Teile tritt eine melodische Floskel ein, welche die Aufgabe hat, zu jenem Rezitationston hinzuleiten oder von ihm aus einen Abschluss zu machen. Wir finden diesen Bau in den Psalmtönen, er ist aber auch vorhanden in melismatischen Melodien. Für die frei komponierten Melodien lässt sich ein solches Gesetz nicht aufstellen.

Die Untersuchung der Entstehung der gregorianischen Melodien muss diese Verschiedenheit berücksichtigen.

Was die psalmodische Struktur betrifft, so ist die gregorianische Psalmodie nicht deren ursprüngliche, sondern eine entwickeltere Form. Vor dem Gebrauche, den Text auf einem oder mehreren Tönen zu rezitieren (der Terminus technicus dafür ist tenor) und am Anfang und Ende eine kleine Figur anzubringen, giebt es einen einfacheren, dessen Spur z. B. in der ambrosianischen

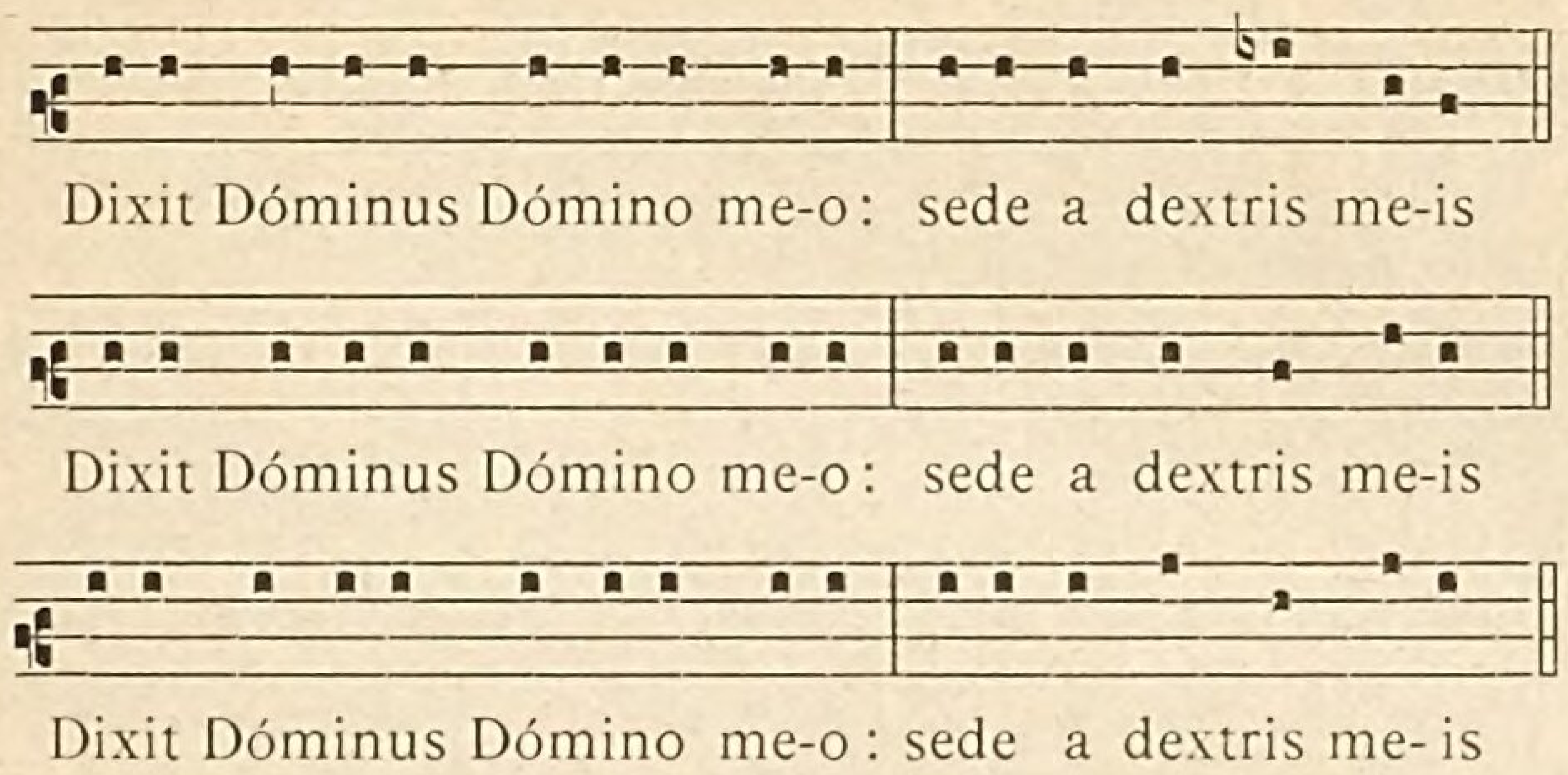
endlich einmal über die Psalmodie der Juden, sowie der ersten asiatischen, afrikanischen und europäischen Christen und ihre musikalische Beschaffenheit Bestimmteres und Sicheres erfahren, so könnte die Frage, ob der gregorianische Gesang mit jener Psalmodie zusammenhängt oder nicht, wohl eine abschliessende Beantwortung erhalten.

[1] Paléographie musicale III, 10. Diese von dem Benediktiner Dom Mocquereau in Solesmes gegründete und herausgegebene, seit 1889 in vierteljährlichen Lieferungen erscheinende Publikation enthält das Beste, was bis auf die Gegenwart über gregorianischen Choral ist geschrieben worden. Der Verfasser verfügt über eine nicht häufige Kenntnis der alten Handschriften und eine grosse Bekanntschaft mit Disciplinen, die mit der Choralwissenschaft verwandt sind; seine Untersuchungen zeichnen sich aus durch minutiöse Genauigkeit und künstlerische Auffassung der Choralprobleme.

[2] Ebenda.

Psalmodie [1] enthalten ist: der Text wird hier auf einem Ton rezitiert, der nur am *Schlusse* verlassen wird.

Einige dieser Weisen mögen hier folgen:



Diese Form der Psalmodie ist auch darin von ausgesprochen archaischem Charakter, dass sie sich fast immer im Umfang einer Quarte, höchstens einer Quinte bewegt; eine solche Einfachheit weist auf einen dürftigen Zustand musikalischer Ausdrucksweise [2].

Die Frage nach der Entstehung der gregorianischen Psalmodie führt also zurück auf die andere: *Woher stammt die ambrosianische Psalmodie?*

Haben wir in ihr einen Ueberrest der jüdischen Psalmodie zu erblicken? Es giebt manches, was dagegen spricht. Im Allgemeinen wird die Musik bei den Juden nicht wesentlich anders ausgesehen haben, als bei den andern vorder-asiatischen Völkern, mit denen sie in Verbindung getreten sind. Von der Instrumentalmusik aller dieser Völker dürfen wir annehmen, dass sie auf die kleinen Intervallverhältnisse der Halb- etc. Töne gegründet, dass sie vorwiegend chromatisch war. Wir wissen z. B., dass die im ägyptischen Museum zu Florenz befindliche alte ägyptische Flöte folgende Stimmung hat [3]: a b h c cis d. Wenn man nun bedenkt, wie enge Beziehungen im Altertum instrumentale und vokale Musik miteinander eingingen, so wird man zu der auch aus andern

[1] Mitgeteilt von Dom Pothier im 16. Kapitel seiner Mélodies grégoriennes, in der Uebersetzung des P. Kienle, S. 233. Es sei übrigens schon hier auf die Thatsache aufmerksam gemacht, dass die ambrosianische (wie die gregorianische) Psalmodie eine Rezitation auf dem Tone h, d. h. die Dominante h kennt.

[2] Paléogr. mus. I, 41 ff.

[3] Der Musikforscher Fétis liess sich von dem Original eine Copie anfertigen, welche obige Töne ergab.

Gründen naheliegenden Ansicht geführt, dass diese kleinen Intervalle auch ein Eigentum der Vokalmusik waren. Noch die alten Griechen kannten die Chromatik und Enharmonik in Theorie und Praxis. War nun die jüdische Vokalmusik undiatonisch, so möchte ich ein Aehnliches für die Psalmodie annehmen. Obwohl sie eine ganz eigenartige Form der Vokalmusik bildet, deren Wurzeln in der Sprache liegen, so kann ich mir nicht gut denken, dass sie auf die Dauer von der Chromatik (oder wie man es nennen will) der übrigen Vokalmusik unberührt geblieben sei. Aus einer solchen Uebung aber kann man die ambrosianische Psalmodie nicht leicht erklären. Dazu ist diese musikalisch so einfach, dass man versucht ist, in ihr einen *Anfang* zu erblicken, nicht die Weiterbildung einer Jahrhunderte hindurch gepflegten Praxis.

Damit verliert auch die Annahme eines Zusammenhangs mit der *griechischen* Musik an Boden. Abgesehen davon, dass diese in der Zeit nach Christus ihren Höhepunkt schon längst hinter sich hatte, zeigen die uns erhaltenen Denkmäler griechischen Gesanges [1] eine andere Physiognomie; sie sind bei aller Einfachheit doch bedeutend entwickelter; auch boten die griechischen Texte kaum eine Veranlassung zu einer solchen Rezitation. Wichtig ist noch, dass die griechische Melodik an das Metrum des poetischen Textes gebunden war und einen Prosarhythmus in musikalischer Ausprägung nicht kannte.

Wo ist dann der Ursprung dieser Psalmodie sonst zu suchen? Ich glaube, die Antwort darauf ist nicht schwer, wenn man sich nur in die damals wirkenden Verhältnisse hinein zu versetzen versteht; oder man beachte Vorgänge, wie sie sich noch heute abspielen. Wenn z. B. in einer Kirche ein gemeinschaftliches Gebet stattfindet, so wird man bemerken, dass zunächst jeder in der Tonhöhe betet, die seiner Stimmlage am besten entspricht. Haben dann alle eine Zeit lang miteinander gebetet, so sammeln sich die Stimmen von selbst auf einem Tone, auf dem alles weitere abgebetet wird; wer jetzt in die Kirche tritt, bekommt den Eindruck einer Art Gesang. Am Schlusse trennen sich die Stimmen wieder und fallen auf den gewöhnlichen Sprechton zurück. Hier ist der Punkt, wo die Sprache ganz von selbst in den Gesang

[1] Man sehe z. B. die drei *aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. stammenden Hymnen* bei Bellermann, die Hymnen des Dionys und Mesomedes, Berlin, 1840.

überfliesst. Unter den gegebenen Verhältnissen führt die Natur selbst auf eine solche Rezitation.

Die Fixierung dieses Vorganges ist die ambrosianische Psalmodie.

Wo hat man zuerst die Psalmen in solcher Weise gesungen? Man darf hier vielleicht an die Zusammenkünfte der Christen in den Katakomben denken. Man versetze sich zu den ehrwürdigen Männern, die, um dem Zorn der heidnischen Verfolger zu entgehen, in Stille und Heimlichkeit die heiligen Geheimnisse feiern mussten; man denke sich dieselben die Psalmen betend; was ist da natürlicher, als dass sie von selbst, ohne dass der einzelne etwas dazu that, in einen solchen halb singenden, halb sprechenden Ton verfielen? Man hätte es ja auch nicht wagen dürfen, dem Gesang einen grössern Spielraum zu geben, um nicht die Häscher auf die fromme Schar aufmerksam zu machen.

Die ambrosianische Psalmodie begegnet uns in Verbindung mit der lateinischen Sprache, und man muss bekennen, dass die am Ende der Verse eintretenden geringen Stimmbeugungen den Verhältnissen der lateinischen Sprache besonders angepasst sind. Nun ist es zweifellos, dass schon in den ersten Jahrhunderten in Italien das Lateinische, wenn auch nicht in der Weise wie das Griechische, liturgische Sprache gewesen ist [1], und darnach könnten die Anfänge der beschriebenen einfachen Psalmodie in diese Zeit reichen. Auch will ich nicht behaupten, dass sie gerade auf Rom hindeute; die Bedingungen ihrer Entstehung waren überall vorhanden, wo das Lateinische Kultsprache war, und das wird in den meisten italischen Gemeinden von Anfang so gewesen sein.

[1] In den christlichen Gottesdiensten in Rom hat man zunächst die damalige Weltsprache, das Griechische, bevorzugt. Es sind aber Anzeichen dafür vorhanden, dass das Lateinische von Anfang an gleiche Verwendung fand. Später erhielt dieses den Vorrang, wie es denn bis zur Gegenwart liturgische Sprache geblieben ist. Interessant ist aber die Thatsache, dass noch im Mittelalter, und zwar nicht nur in Rom, sondern auch in vielen Kirchen Englands, Galliens und Deutschlands Teile der Liturgie in beiden Sprachen gesungen wurden. Bis zur Gegenwart haben sich die Spuren dieser alten Gewohnheit in der Liturgie erhalten: in den Improperien des Charfreitags erwiedert der Chor auf die Klage des Heilandes an sein undankbares Volk mit dem Ausruf Agios o theos, Sanctus Deus etc. Man vergl. darüber Thalhofer, Liturgik I, 399 ff, sowie die daselbst angeführte Litteratur.

Eine Stütze erhält obige Anschauung von der Enstehung der Psalmodie in der mittelalterlichen Tonschrift. Als man das Bedürfnis empfand, die vorhandenen Melodietypen schriftlich zu fixieren, müssen die Melodien so einfach gewesen sein, dass die grammatischen Accente dazu genügten; diese sind ja die Elemente der Neumenschrift. Auf sie konnte man nur bei höchst primitiven Formen verfallen.

Alte Autoren schildern den Hergang ähnlich. Im 10. Buche seiner Confessiones sagt Augustinus [1] von Athanasius: tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Gewiss hat Isidor recht, wenn er denselben Gedanken so ausdrückt [2]: primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faciebat psallentem resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam canenti. Und wenn noch ein Jahrtausend später Glarean [3] meint: principio cantilenae adeo simplices fuere... ut vix diapente ascensu ac descensu implerent, so sollte man glauben, er habe die ambrosianische Psalmodie vor sich gehabt.

Die Psalmodie der lateinischen Kirche scheint demnach weder auf die hebräische noch auf die griechische Kunstübung zurück zu gehen; sie dürfte ein Naturprodukt, ein natürliches Ergebnis damaliger Verhältnisse sein. Die psalmodische Rezitation war ein frisches und fruchtbares Element, das einer mächtigen Entwicklung entgegenging. Auch die ganze weitere Geschichte des Choralgesanges lässt sich am einfachsten unter der Annahme der aus der Sprache herausgebildeten Psalmodie verstehen.

Die Frage, ob die älteste lateinische Psalmodie diatonisch war, ist mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nicht endgültg zu beantworten. Mit Rücksicht darauf bemerkt die Paléographie musicale [4], das zwischen dem Gesang der Sprache, die sich aus unbestimmten Intervallen zusammensetzt, und den diatonischen Melodien es wohl eine Zeit lang eine halboratorische, halbdiatonische Psalmodie gegeben habe, die nach und nach von den

[1] Migne, patr. lat. Bd. 32, Sp. 800.

[2] Ebenda, Bd. 83, Sp. 742.

[3] Zu Beginn des 14. Kap. des ersten Buches seines Dodecachordon (1547), in der deutschen Uebersetzung von P. Bohn, S. 26.

[4] I, 104. Ueberhaupt lässt sich gegen die Ansicht von der gleichsam den Menschen angeborenen Diatonik manches geltend machen. Die Entwicklung der griechischen Musik spricht dagegen, wie auch viele Melodien der Naturvölker.

Modulationon der Rede zur Strenge und Bestimmtheit der musikalischen Töne sich entwickelte.

Zu einer andern Ansicht wird man bezüglich derjenigen Formen des gregorianischen Gesanges kommen müssen, die nicht die psalmodische Struktur haben. Die frei komponierten Melodien basierten ohne Zweifel auf der Grundlage damaliger Volksmusik, derjenigen Musikübung, die z. B. in Italien in den breiten Schichten des Volkes lebte. Diese schlechthin als griechisch zu bezeichnen, dürfte nicht angehen. Das italische Volk wird auch nach der Invasion der griechischen Musik seine eigene Weise beibehalten haben. Jene kam ja auch namentlich den feineren römischen Kreisen zu gute, das gewöhnliche Volk wird davon unberührt geblieben sein. Die Volksmusik ist viel konservativer, viel stabiler als die Kunstmusik. Auch heute noch sind die Fäden, welche Volks- und Kunstmusik miteinander verbinden, nicht sehr zahlreich.

Die Thatsache, dass die Theoretiker der ersten Jahrhunderte n. Chr. auf altgriechischem Boden stehen, beweist für die damalige Praxis nichts. Zu allen Zeiten waren die Theoretiker der Praxis gerne fremd; man sieht das heute, und für das Mittelalter wird es noch nachgewiesen werden. Als die Musiker des Mittelalters eine Theorie haben wollten, konnten sie dieselbe nicht frei erfinden; sie suchten nach einem Vorbild und fanden es besonders in Boetius, der aber durchaus nicht die gleichzeitige Musikübung durchforscht hatte. Die echte griechische Kunst war schon längst welk und morsch geworden und sah ihrem Untergang entgegen, den die mit antiken und der Praxis vollständig fremden Termini operierenden Theoretiker nicht aufhalten konnten. Ob man einer derartigen Kunst noch so viel Kraft zuschreiben darf, dass sie sich wesentlich an der Entstehung eines so frischen und lebendigen Kunstwerkes beteiligen konnte, wie es der Choral einmal ist, scheint mir nicht sicher. In der Volksmusik jedoch schlummerte noch manche unverdorbene Kraft und die Menge neuer Ideen, die das Christentum dem Gefühlsleben zuführte, hat ihr Wachstum und ihre Entfaltung nur befördert. Diese Volksmelodik war auch zweifellos dem andern konstitutiven Elemente des Chorals, der Psalmodie, sehr verwandt und fähig, mit demselben eine organische Verbindung einzugehen.

Die Beeinflussung durch griechisch-byzantinische Musikele-

mente wird jedoch durchaus nicht verneint werden können. Sie lässt sich für die mittelalterliche Theorie nachweisen, andererseits wissen wir auch, dass im Laufe der Zeit griechische Riten in Italien acceptiert wurden, so z. B. das Gloria [1]; in solchen Fällen wird man auch die Melodie herübergenommen haben [2].

Es wäre endlich nicht unmöglich, dass auch aus dem Schatze der kleinasiatisch-syrischen Melodien einige in die abendländische Liturgie aufgenommen wurden ; ich halte es auch für sehr wahrscheinlich, dass die zur Zeit der Völkerwanderung in den Süden Europas eindringenden nordischen Völker nicht ohne Einfluss auf den liturgischen Gesang in Italien und anderswo geblieben sind [3].

Im Grossen und Ganzen könnte man vielleicht sagen, dass die liturgische Musik der lateinischen Kirche hervorgegangen ist aus dem Mittelding zwischen Sprache und Gesang, welches sich überall da einstellt, wo mehrere zur lebendigen und ausdrucksvollen Aussprache desselben Textes sich vereinigen, und dem Volksgesang, wie er in den ersten Jahrhunderten nach Christus in Italien gebräuchlich war.

Vergleicht man mit diesem Anfange unserer gesamten abendländischen Musik — denn der gregorianische Gesang bildete das Fundament, auf dem alle spätere Musik sich erhob, — die Grundlagen der vor- und ausserchristlichen Kunst, so zeigt sich ein Gegensatz. Wie wenig wir von letzterer auch wissen, es ist ausser Zweifel, das die Instrumente auf die Gestaltung derselben von entscheidendem Einflusse waren, die vokale Kunstmusik bei diesen Völkern durchaus im Banne der instrumentalen stand. Daher die Vorliebe der Asiaten für die kleinen Tonunterschiede, die sich durch Saitenteilung leicht erreichen lassen, und so vieles andere. Im Gegensatz dazu hat das Christentum einen in gewissem Sinne neuen Boden gegraben, um darauf seine Kunst emporblühen zu lassen, den edelsten und fruchtbarsten, den man sich denken kann, den des einfachen, unverdorbenen

[1] Duchesne, orig. 158.

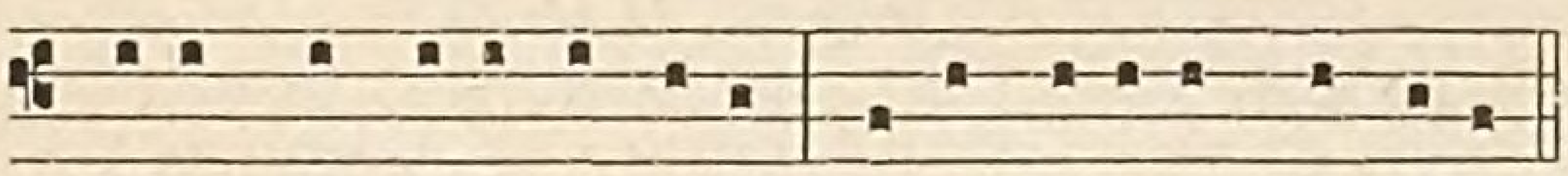
[2] Daraus kann jedoch nicht gefolgert werden, dass alle gregorianischen Gloriamelodien byzantinischen Ursprungs sind.

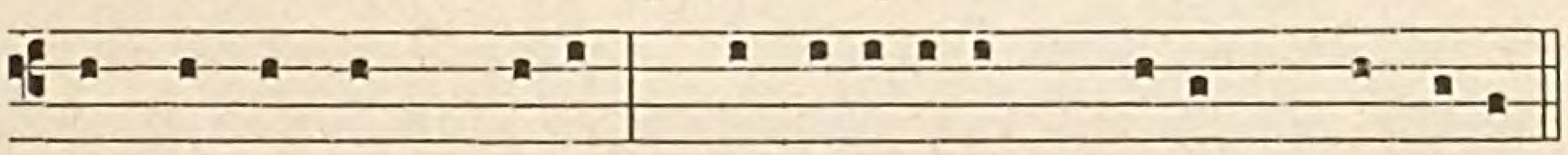
[3] Von einer Melodie, welche vielleicht dahin gerechnet werden kann, wird gleich die Rede sein.

Volksgesanges. Dieser hat dann tausendfältige Frucht getragen, so reich und so eigenartig, wie sie der ausserchristlichen Kunst nie gegönnt war.

Die kirchliche Kunst konnte auf einem so einfachen Standpunkte nicht stehen bleiben. Die Musik hat einmal das Bedürfnis sich auszudehnen, sobald sie es kann. Die einzelnen Stadien dieses Entwicklungsganges lassen sich nicht mehr feststellen. So viel scheint aber sicher: waren in den ersten Jahrhunderten den Aeusserungen künstlerischen Lebens durch die Umstände Schranken auferlegt, so dass die Summe künstlerischer Kraft, welche die christliche Religion in sich barg, sich mehr verbergen musste, so hörte dieser Zwang mit dem Augenblicke auf, wo das Christentum frei in die Welt hinaustreten und seine segenbringende Wirksamkeit überall zu voller Entfaltung bringen konnte. In den nunmehr erstehenden kirchlichen Bauten erscholl das Lob Gottes voller und reicher. Jetzt durfte die Musik den Gebetstext der Kirche künstlerisch ausgestalten.

Will man sich eine Vorstellung davon machen, in welcher Richtung der oben dargestellte Rezitationstypus sich entwickelt haben mag, so kann man an manche ambrosianische Antiphonen denken. In vielen wichtigen Dingen noch an die alte Psalmodie erinnernd, stellen sie doch einen Fortschritt zu dem Ziele dar, dem der kirchliche Gesang zustrebte. Man betrachte z. B. folgende Antiphonen [1]:





Vergleichen wir sie mit der obigen Psalmodie: auch hier wird der Text rezitiert; eine jede Silbe hat einen einzigen Ton; wie dort erhalten die Textschlüsse eine kleine musikalische Interpunktion. Ein bedeutender Fortschritt liegt aber darin, dass die beiden Vershälften nicht mehr auf demselben, sondern auf verschiedenen Tönen rezitiert werden. Um einen Zusammenhang zwischen den

[1] Pothier, Greg. Choral 235

beiden Teilen herzustellen, ergab sich die Notwendigkeit, auch in der Mitte des Verses, beim Ende seines ersten Teiles eine melodische Flexion eintreten zu lassen ; dieselbe ist sehr einfach in der zweiten Antiphon : die letzte Silbe des ersten Teiles ergreift den Rezitationston des zweiten schon vorweg. Anders ist die erste Antiphon gebaut. Hier hat der gleiche Ausklang der Worte « réspice » und « hóminum » eine vollständig gleichmässige Gestaltung der beiden Teile zur Folge gehabt. Die Stimme beginnt auf einem Ton, macht bei « respice » eine der sprachlichen Wirkung des Wortes entsprechende Cadenz ; um einen angenehmen Anschluss zu gewinnen, führt der Anfang des zweiten Teiles gewissermassen die Cadenz zu Ende, bevor er seinen Rezitationston aufsucht. Nach der spätern Terminologie haben wir in beiden Antiphonen je zwei Dominanten.

Die Kräfte, denen die Melodie ihre Loslösung von der gehobenen Sprache verdankt, sind drei : 1. *das Bedürfnis einer dem sprachlichen Vortrag analogen Cadenz* [1] am Ende des Textes und seiner bedeutenderen Abschnitte ; 2. *die Macht des Accentes* [2]. Schon beim gewöhnlichen Sprechen klingt eine accentuierte Silbe höher, als eine solche ohne Accent ; es versteht sich für das Stadium der Melodiebildung, in dem wir uns befinden, von selbst, dass der Accent seine Bedeutung vornehmlich in Verbindung mit der Cadenz äussert. Die obige Cadenz bei « réspice » und « Dóminus » ist so entstanden. Beider Worte Aussprache kann nicht besser schriftlich fixiert werden, als durch eine Folge von drei fallenden Tönen ; der erste, höchste, hat den Accent ; die unbetonten Silben haben nicht so viel Licht, weder in der Sprache, noch beim Singen. Unter diesem Gesichtspunkt darf man sagen, dass die oratorische Cadenz dasjenige Mittel war, durch welches es dem Texte gelang, sich in Musik umzusetzen. 3. Bestimmter und entschiedener wird dieser Prozess durch *das Bestreben, Abrundung, Zusammenhang und logische Entwicklung in der Melodie herzustellen.* Damit bewegen wir uns auf dem Boden des rein Musikalischen. Auch dies Moment verbindet sich mit Vorliebe mit den beiden vorigen.

[1] Man vergleiche die kostbaren Aufschlüsse in der Pal. mus. 1894 : Le Cursus et la Psalmodie.

[2] Ebenda 1893 : De l'influence de l'accent tonique latin sur la structure mélodique et rhythmique de la phrase grégorienne. Deutsch Freiburg i. B. 1894.

Lehrreich für solche Verhältnisse ist die ambrosianische Melodie des Symbolum [1], welche allerdings schwerlich in das archaische Zeitalter des kirchlichen Gesanges zu setzen ist [2], immerhin aber dieselbe Art der Melodiebildung aufweist. Sie beginnt, wie folgt :

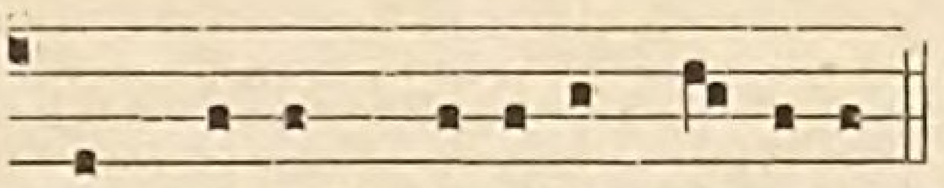


Credo in unum De-um, Patrem omnipoténtem, factórem cæli & terræ, vi-sibí-



li-um ómni-um & invi-sibí-li-um. Et in unum, *etc.*

Der Ton, auf dem rezitiert wird, ist für die ganze Melodie g. Die wiederkehrende Cadenz besteht in einer einfachen Hervorhebung der letzten betonten Silbe durch den unmittelbar über der Rezitante liegenden Ton ; um ihr das Gleichgewicht zu geben und zugleich sie lieblicher zu gestalten, macht die Melodie unmittelbar vorher eine Bewegung in die Tiefe, die genau der folgenden Hebung entspricht. Es ist leicht zu begreifen, warum die Worte « Credo in unum Deum », gewissermassen die Initiale des Ganzen, nicht einfach auf einem Ton rezitiert werden. Mit ihnen versetzt sich die Melodie in den ersten Schwung ; das ist die Wirkung der hier einen Ton tiefer erscheinenden Cadenz. Sämtliche Verse von « Et in unum » an ergreifen nicht sofort die Rezitante, sondern schicken dieser den darunterliegenden Ton voraus, eine Nachahmung des sprachlichen Vorganges, wonach beim gemeinsamen Rezitieren die Stimmen erst nach einer Weile den Ton fassen, auf dem fortan rezitiert wird. Es zeugt endlich von Sinn für Abrundung und Harmonie, wenn das Ganze, wie es reicher angefangen, auch reicher schliesst :



Et vi-tam futúri sæculi.

[1] Pothier, greg. Choral 213.

[2] Das Credo ist erst später der Messe eingefügt worden.

Aelter ist das mozarabische Pater noster [1]:

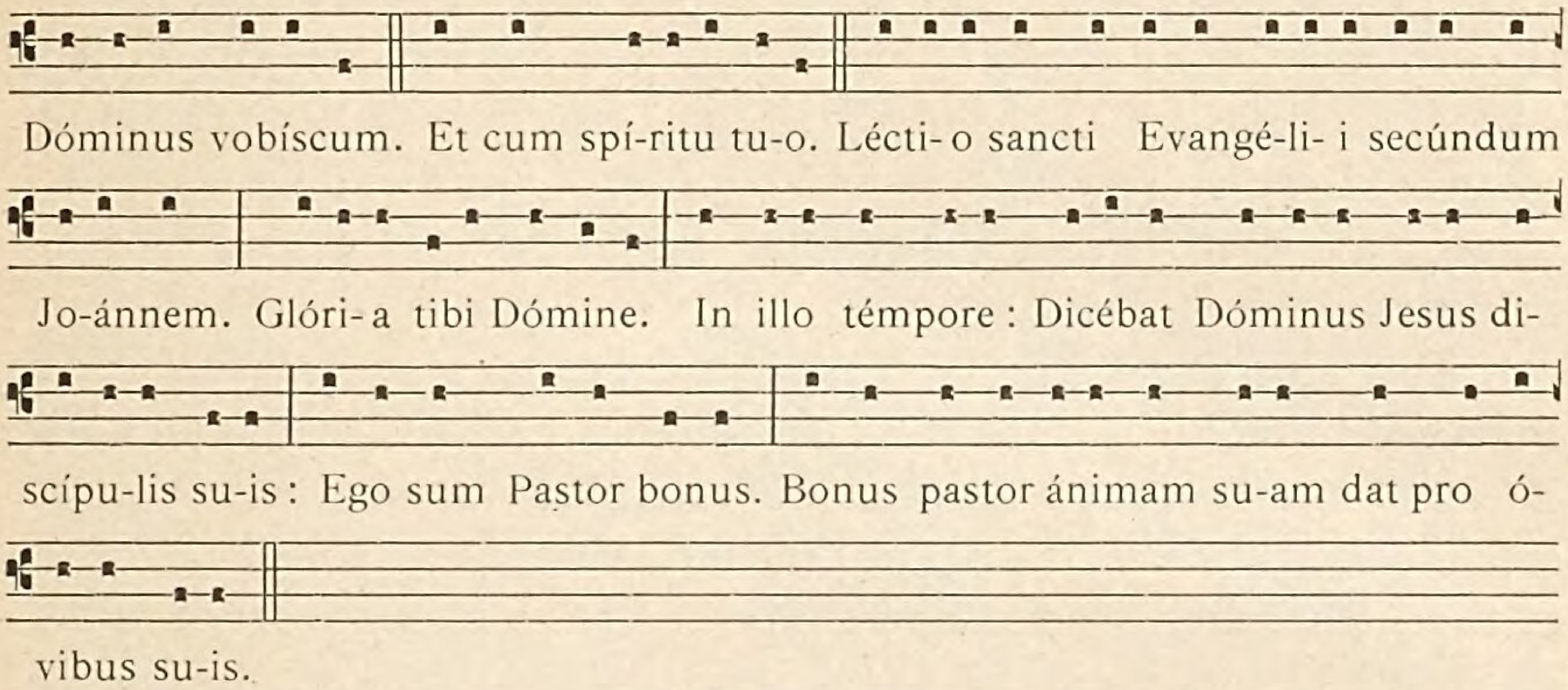


Man erkennt leicht den Ton, auf welchem rezitiert wird, er ist a. Die grossen Schlüsse führen von diesem Ton in die Tiefe. Um diesen Gang etwas zu motivieren und vorzubereiten, erklingt vor der Cadenz der unmittelbar unter der Rezitante liegende Ton. Man könnte das auch so ausdrücken, dass die Schlussbewegung schon vor der eigentlichen Cadenz sich geltend macht. Ist ein Vers von etwas grösserer Länge, wie « Fiat voluntas tua — sicut in coelo et in terra», so stellt die Halbcadenz bei «voluntas tua» durch eine nach oben zielende Bewegung das Gleichgewicht gegen die spätere tiefer gehende Cadenz her, ein Vorgang, der sich auch dem bedeutungsvollen « Pater noster, qui es in coelis » mitteilt. Die Worte «sed libera nos a malo» führen aus der Tiefe der Cadenz bei «tentationem» auf ähnlichem, aber umgekehrtem Wege wieder zur Dominante. Auch hier treten Anfang und Ende melodisch aus dem Rahmen des Gewöhnlichen heraus [2].

[1] Pothier, greg. Choral 209.

[2] In Bezug auf diese Melodie des Pater noster und die ähnliche des Gloria in simplicibus (Pothier, lib. Grad. 40*) sei noch Folgendes bemerkt. Beide sind über der Reihe e g a h aufgebaut, also einer Quinte, der das Halbtonintervall fehlt. (Die Melodie des Amen im genannten Gloria, die das f enthält, ist in dieser Form spätern Ursprungs; wie P. Mocquereau mir mitteilte, haben grade ältere Handschriften eine Cadenz ohne f.) Diese Tonfolge gehört der nordischen (z. B. der schottischen) Tonleiter an. Man vergleiche das schottische Volkslied von der

Die ambrosianische Modulation des Evangeliums [1] führt das Prinzip der Rezitation auf *zwei* Tönen (Dominanten) weiter:



Hier hat die Cadenz fast die gleiche Form wie oben. Ganz deutlich sind die beiden Dominanten g und f zu erkennen. Auf letzterer bewegt sich die Rezitation des Evangeliums selbst, auf ersterer (wohl nicht zufällig) höherer dessen Ankündigung, welche die Hörer auf das Kommende aufmerksam machen soll.

Mit der Entwicklung zu grösserem musikalischen Aufwand hat man die früheren Formen keineswegs allgemein aufgegeben. Für die Zwecke des reinen Psalmengebetes oder der Lesung waren sie ausgezeichnet. Texte aber, die aus einem Psalm herausgenommen und als hochbedeutsame Aeusserungen besonderer Empfindungen an bevorzugte Stellen der Liturgie gestellt wurden, wie diejenigen, die zu den (später so genannten) Introitus, Gradualien etc. verwendet wurden, drängten gebieterisch zu einer reicheren Ausdeutung. Bei der einfachen Psalmenrezitation kommt es nicht so darauf an, den Inhalt der Worte durch musikalische Mittel in jedem Falle zu

« letzten Rose », welches ebenfalls den ersten Halbton der Tonleiter (Terz-Quarte) eliminiert. Auch die alten Griechen hatten eine Folge e g a, und je nachdem das grosse Intervall e-g geteilt wurde, ergaben sich die drei Tongeschlechter (e, f, g, a diatonisch, e, f, fis, a chromatisch, e, e+¼, f, a enharmonisch). Ich glaube, dass an diese griechische, nur der ältesten Zeit, wahrscheinlich auch nur der spekulativen Abstraktion der Theoretiker angehörige Reihe hier nicht zu denken ist. Ob wir dagegen eine Einwirkung nordischer Volksmusik hier vor uns haben?

[1] Pothier, l. c. 219.

interpretieren, wohl aber kann man sich denken, dass jene bevorzugten Texte das Gemüt in kräftigeren Schwung versetzten und die musikalische Phantasie zu grösserer Arbeit anspornten. Diese Arbeit konnte nicht mehr von der ganzen Menge geleistet werden, wenigstens nicht insoweit, als diese sich an der Schöpfung solcher Melodien beteiligte; wohl konnte, wenn dieselben gefunden waren, das Volk sie sich aneignen und gemeinsam zum Vortrag bringen.

Zur Annahme der Wirksamkeit besonderer musikalischen Persönlichkeiten wären wir gezwungen, selbst wenn uns die Berichte alter Autoren im Stiche liessen. Nur unter dieser Voraussetzung konnte sich die Kunst in der Weise weiterbilden, wie sie es that. Glücklicherweise aber haben sich einige Notizen erhalten, die das Vorhandensein von *liturgischen Gesangchören* konstatieren. Es versteht sich ja von selbst, dass nur durch solche Einrichtungen der kirchliche Gesang zu der so notwendigen und so nützlichen Ordnung und Festigkeit gelangen konnte. Es gab deren im vierten Jahrhundert an vielen Orten. An den bedeutenderen Kirchen entwickelten sie sich zu förmlichen *Gesangschulen*, so zu Rom [1].

Schon die liturgischen Gesangchöre wären unnötig gewesen, wenn es sich nur darum gehandelt hätte, in der alten Weise zu psalmodieren; ihre Existenz thut vielmehr dar, dass der kirchliche Gesang eine kunstgemässe Weiterbildung erstrebte; mit den Gesangschulen erhielt dies Streben kräftige Nahrung. Sie hatten vor allem die vorhandenen Weisen zu einer künstlerischen Darstellung zu bringen. Wir können aber die Thätigkeit dieser Sangesmeister nicht hoch genug anschlagen. Viele unter ihnen waren auch Komponisten; wenn das Bedürfnis vorlag, zur Verherrlichung besonderer Feste z. B., und nach Massgabe der vorhandenen Kräfte, entstanden neue Weisen. Wurden solche Neuschöpfungen mit dem Geiste der früheren übereinstimmend befunden, so wurden sie in den Schatz der kirchlichen Gesänge aufgenommen und fanden Verbreitung.

In diesen Gesangschulen kam das musikalische Element in ausgedehntem Masse zur Geltung. Für gewisse Partien des

[1] Vergl. Ambros. II, 12 und 13; über die römische Schola cantorum ist Haberl zu vergleichen: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 189 ff. ebenso das Gregoriusbuch von H. Böckeler, Aachen 1890, S. 120.

liturgischen Textes zog sich die Musik allmählich aus dem Gebiete der einfachen Rezitation in ihre eigene Sphäre zurück. Da die Komponisten durch keinerlei theoretische Fessel an der vollen Darstellung der Produkte ihrer künstlerischen Phantasie sich gehindert fühlten, so konnten sie mit derjenigen Freiheit thätig sein, welche die Kunst namentlich in solchen Verhältnissen unumgänglich nötig hat. Das Zusammenwirken bedeutender musikalischer Kräfte spornte die Musik an, nach und nach den ganzen Reichtum zu entfalten, den sie auf der gegebenen Grundlage entwickeln konnte. Jetzt, wo sie frei war, konnte sie das ihr innewohnende Bedürfnis nach Ausdehnung erfüllen. Nunmehr erhielten die zahllosen Partien voll Schwung und heiliger Begeisterung in den Psalmen, die nach Musik dürsteten, ihre Ausdeutung und musikalische Interpretation. Aus dieser Zeit datiert der melodische Zug, der zu unvergleichlichen Liedern führen sollte. Die Guirlanden von Tönen, welche die Worte der Kirche so lieblich umkränzen, stammen wenigstens dem Prinzip nach aus ihr. Hätte die Musik in der allgemeinen Freude des christlichen Geistes sich die Flügel beschneiden lassen sollen? Zu allen Zeiten ist es immer nur die theoretische Reflexion gewesen, welche den Strom der Musik eindämmte; diese gab es damals nicht, wo alles Kraft und Leben war; sie pflegt ja auch nur da einzutreten, wenn eine fertig ausgebaute Kunst vorliegt.

Träger dieser Entwicklung ist das 4., 5. und 6. Jahrhundert. Die grosse Menge hochbegabter Künstler, die an den verschiedenen Orten thätig waren, von denen uns leider weder die Namen, noch eine genauere Angabe ihrer Verdienste überliefert sind, übergossen die liturgischen Worte mit dem unaussprechlichen Wohllaute der Musik. Ueberall regte sich der Geist der Töne und schuf liebliche Weisen voll Anmut und Erhabenheit. Nicht nur in Italien vollzog sich dieser Umschwung, in gleicher Weise waren begnadigte und vom Geiste des Christentums erfüllte Männer ausserhalb Italiens thätig.

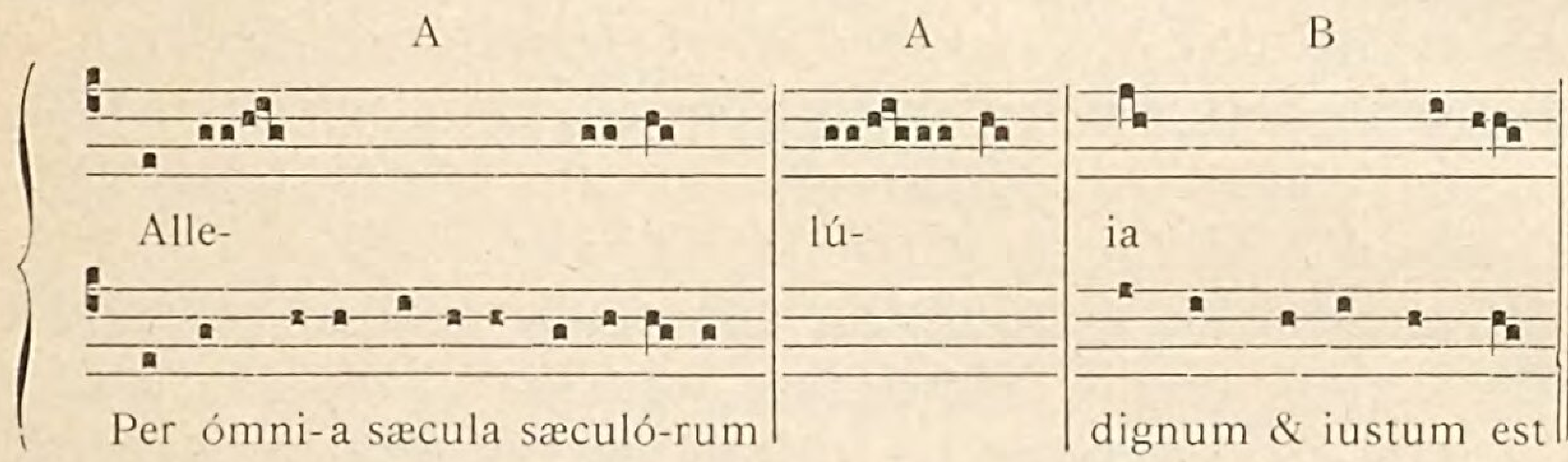
Wie ein Samenkorn, das lange unter der Erde gewirkt und nach allen Richtungen Wurzeln ausgesendet hat, wenn es ins helle Tageslicht tritt, allmählich zum mächtigen Baume anwächst, reich an Kraft und Fülle, einem Blätterdome gleichend, der tausend Blüten birgt, so strömte durch alle Poren des kirchlichen Textes die Macht der Töne hinein; nichts hinderte sie ja mehr an ihrer Entfaltung.

Dieser natürliche und notwendige Prozess lässt sich in seinen Stadien bei dem Mangel genügenden Materials noch nicht verfolgen. Das Endziel desselben ist aber überall die vollständige Umhüllung der Gebetsworte durch die absolute Melodie, es wurde auch in Italien, Spanien, wie in Gallien erreicht.

Bis zur ausgebildeten Melisme war es noch ein weiter Weg, der sicher nicht sprungweise zurückgelegt worden ist. So pflegen künstlerische Entwicklungen überhaupt nicht vonstatten zu gehen. Wer die Geschichte der Musik kennt, weiss, dass an Vorhandenes sich anlehnen, sich darauf stützen und dann weitergehen, das normale Verfahren bedeutet. Die Musiker der späteren Zeit, welche den Drang nach der Mehrstimmigkeit in sich fühlten, besassen nicht von Anfang an die Fähigkeit, polyphon zu denken; dazu bedurfte es einer langen, mehrhundertjährigen Arbeit. Vorerst suchten sie, um nicht ins Schrankenlose zu verfallen, einen festen Punkt, um den sie ihre Phantasie sich herumschlingen liessen. Zu einer vorhandenen kirchlichen oder weltlichen Melodie fügten sie, ängstlich zusehend, eine oder mehrere Melodien hinzu. Das war die erste Polyphonie. Der Sprung aus der absoluten Melodie in die Polyphonie hätte zu keinem gesunden Ergebnis geführt, war vielleicht auch unmöglich; man erreichte dasselbe Ziel auf einem Umwege. In den wenigsten Fällen ist der geschichtliche Fortschritt ein Ruck, der die Kunst um weite Strecken vorwärts führt; er ist fast regelmässig ein langsames Weiterschieben. Zwischen der Zeit der absoluten Melodie und der kunstgerechten Polyphonie giebt es also ein Uebergangsstadium, welches durchaus die Züge der früheren Uebung an sich trägt, vorsichtig dagegen auch die neuen Aufgaben andeutet.

Ebenso liegen die Verhältnisse in der Zeit, die uns beschäftigt. Bisher hatte sich die musikalische Phantasie in sehr einfachen Formen geäussert. Man fühlte aber das Bedürfnis, darüber hinauszugehen. Ein Sprung in die volle Melismatik war eine kunsthistorische Unmöglichkeit. Woher sollten die Musiker die Fähigkeit haben, sich mit Freiheit und Verständnis in ausgedehnten, kunstreichen Melismen zu ergehen? Angeboren ist sie ja nicht. So etwas musste erlernt werden. Man musste einen bescheidenen Anfang machen, an die vorhandenen einfachen Formen anknüpfend. Später mochte man den Notbehelf abschütteln und die Phantasie in frei sich ergehenden, reichen Melodien sich bethätigen lassen.

Die Analogie der Verhältnisse legt demnach nahe, ein Uebergangsstadium zur Melisme anzunehmen. Dasselbe könnte z. B. so verlaufen sein, dass man die Töne einer längeren rezitativischen Melodie, statt jedem Ton eine Silbe unterzulegen, auf weniger Silben verteilte. Ohne jedes Denkmal würde dies Stadium allerdings nur immer eine Hypothese bleiben. Glücklicherweise hat sich noch eine Melodie erhalten, welche auf die beschriebene Art entstanden sein dürfte, das *Alleluia des Charsamstags* ; es ist eine Condensierung von Teilen der sicher sehr alten Präfationsmelodie [1] :



Die Uebertragung ist lehrreich. Zunächst ist die Phrase « Per omnia saecula saeculorum » zu dem mit A bezeichneten Teile des Alleluia verwendet. Die Phrase auf « lu » ist deren Wiederholung, und die Phrase « Dignum et justum est » wurde zum Abschluss des Alleluia benutzt. Wir haben demnach das in aller Kunst so bedeutsame Schema A A B. Im liturgischen Gesange (in seiner gregorianischen Form) zaubert es, wie wir sehen werden, wahre Edelsteine von Melodien hervor. Man wird demjenigen, der die Uebertragung vorgenommen, einen ausgezeichneten Sinn für künstlerische Form und Wirkung nicht absprechen. Der Grund, warum für das Alleluia an die Melodie des « Per omnia saecula saeculorum » diejenige des « Dignum et justum est » angeschlossen ist, dürfte folgender sein : beide bilden eine organische Einheit, ein mächtiges crescendo und decrescendo. Die Melodie steigt zunächst bis h, nach der Wiederholung der ersten Phrase bis c, von wo aus sie auf demselben Wege bis g herabsteigt. Dies c ist die logische Consequenz des h. Wir werden

[1] Wie bekannt, gelang es W. Bäumker auf ähnlichem Wege, den Ursprung der fälschlich Luther zugeschriebenen Melodie « Eine feste Burg ist unser Gott » festzustellen.

sehen, dass auch dies Mittel, melodische Gruppen zu einer Einheit zu verbinden, echt gregorianisch ist. Da folgen sich melodische Höhen und Tiefen in kunstreicher Logik.

Es ist zu erhoffen, dass die in letzter Zeit so frisch aufblühenden Choralstudien weitere Denkmäler eines solchen Stadiums der Choralgeschichte bringen werden.

Man weiss, dass das Alleluia zuerst nur der Osterliturgie angehört; von dort wurde es auf die Feste und Sonntage übertragen. Vielleicht haben wir hier das älteste Alleluia vor uns. Von diesem Alleluia bis zu den ausgedehnten Alleluiajubilen des Chorals ist ein verhältnismässig kurzer Weg. War der so wirkungsvolle Typus gefunden, so war es nicht schwer, denselben auszudehnen. Wie sich zeigen wird, haben bei weitem die meisten Alleluiamelismen die Form A A B oder eine ähnliche.

Dass die Zeit, die uns beschäftigt, die Jubilen gekannt hat, dürfte auch folgende Betrachtung wahrscheinlich machen. Wir besitzen in der harmonischen Begleitung ein Mittel, vieles auszusagen, was in der Melodie angedeutet, aber nicht ausgeführt ist. Heute giebt nicht die Melodie allein von dem Kunde, was der Komponist ausdrücken wollte: ein ganz erhebliches Stück musikalischen Inhaltes liegt in der Begleitung. Die moderne Melodie braucht darum auch gar nicht melodisch so entwickelt zu sein, ohne dass sie einen Mangel an sich hat. Die harmonische Auffassung der Melodie ist für uns so wesentlich, dass wir unter allen Umständen und notwendig eine jede Melodie, auch wenn wir die Harmonie nicht hören, in eine solche hineintauchen. Wir empfinden die einzelnen Töne als Bestandteil eines Zusammenklanges; ihre Folge färbt die Melodie und bringt, wie gesagt, vieles für die Empfindung herbei, was in der Melodie als solcher nicht liegt. Viele neuere Melodien sind ja auch so eingerichtet, dass sogar die Folge der einzelnen Intervalle in ihr nur zu erklären ist, wenn man harmonische Dinge zu Hülfe nimmt.

Im Mittelalter wusste man nichts von einer Begleitung, hatte auch nicht das geringste Bedürfnis darnach. Die Summe musikalischen Inhaltes, die wir heute der Interpretation durch die Harmonie überlassen, mussten die alten Melodisten in die Melodie selbst legen. Diese vollzieht in sich selbst die vollständige Wiedergabe der Eingebungen der künstlerisch erregten Phantasie. Hier sind es die Melismen, welche diese Ausdeutung der Töne der

Melodie besorgen, also ein für die mittelalterliche Kunst notwendiges Darstellungsmittel; sie gehen logisch aus dem Prinzip der einstimmigen Melodie hervor; diese wäre ohne sie etwas Halbes.

Noch ein Moment muss hier in Betracht gezogen werden. Die mehrstimmige Musik hat ein vielgebrauchtes Darstellungsmittel in der *Textwiederholung:* sie kommt vor in einfacher Form, in der einzelnen Stimme, und in kontrapunktisch-polyphoner Form, indem verschiedene Stimmen sich desselben Textes annehmen. In beiden Fällen wird gegenüber der einfachen Textwiedergabe eine Potenzierung des Ausdruckes erreicht. Diese Wortwiederholung kennt die einstimmige Musik des Mittelalters *nicht* [1]; sie hat zur Ausdeutung des Textes nur melodische Mittel zur Verfügung und das ausgezeichnetste sind die Melismen. Während wir einen besonders anregenden Gedanken, auch ein Wort, wiederholen, wiederholen die alten Melodisten eine Melodie oder Phrase, die in treffender Weise die Grundstimmung des Textes zum Ausdruck bringt. Sie wiederholen dieselbe nicht nur, sondern lassen sie sich entfalten, neue Wendungen aus ihr entstehen u. a., wie sich später zeigen wird. Diese Art, einen Text auszudeuten, ist gewiss nicht weniger kunstgemäss, als die spätere Textwiederholung; sie kommt auch dem Ausdrucke des gottbegeisterten Herzens näher, als diese, die sich auf dasjenige gründet, was an ihm materiell ist, das Wort.

Man wird zugeben, dass auch von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet die Melismen eine künstlerische Notwendigkeit sind.

Die Melismen erhalten ihre Erklärung, wenn man sie mit der Kunstanschauung der einstimmigen, pure melodischen Musik in Verbindung bringt, mit derjenigen Auffassung der Musik, die dem gregorianischen Choral wesentlich ist, die ihn von allen späteren Kunstrichtungen unterscheidet. Vom polyphonen oder modern harmonischen Standpunkte aus betrachtet, sind allerdings die Melismen Ballast, und seit der Zeit, wo die Choralmelodien nur mehr ein Mittel waren, welches die Phantasie der Polyphonisten in Thätigkeit versetzte, namentlich aber, seitdem man den Choral

[1] Ausnahmen von dieser Regel giebt es nur wenige; sie finden sich in alten Offertoriumsversen. Hier sind sie aber nicht aus musikalischen Gründen zu erklären, sie waren ein Mittel die Zeit auszufüllen, während welcher das Volk seine Spende auf den Altar legte.

harmonisch begleitete, bereiteten sie denn auch viele Verlegenheit [1].

Dass der gregorianische Choral in seiner vollendeten Form die Melismen kennt, leugnet niemand. Nach den Darlegungen des P. Mocquereau in der Pal. mus. 1894, Heft 2, dürfte es aber so gut wie bewiesen sein, dass der liturgische Gesang der Hauptsache nach zu Beginne des 7. Jahrhunderts fertig vorlag. Wenn es nun um 600 Melismen gab, dann gab es deren schon vorher. Sieht man sich nämlich die Melismen genauer an, so wird man in ihnen die feinsten und geistvollsten Bildungen erkennen [2]. Das Darstellungsmittel der Melismen ist im gregorianischen Choral mit wahrer Virtuosität gehandhabt. Eine solche Verwendung eines Kunstmittels ist aber nicht das Resultat eines genialen Einfalles eines Einzelnen. Musikalische Entwicklungen dieser Art pflegen so zu verlaufen, dass es immer eine gewisse Zeit dauert, bis man gelernt hat, solche Darstellungsmittel künstlerisch zu verwenden [3]. Die Verbindung musikalischen Gedankenreichtums mit hoher künstlerischer Weisheit, in welcher die alten Melodien strahlen, kann nicht das Werk eines Menschenalters sein. In der Musikgeschichte ist es meist so, dass der Periode der Vollendung einer Richtung viele Einzelarbeiter vorausgehen, welche die Kunstmittel auffinden und kunstgemäss handhaben lernen. Wir sind demnach gezwungen, ein solches Stadium auch vor Gregor dem Grossen anzunehmen.

Die Melismen gehören der Zeit *vor* 600 an, nicht nur dem

[1] Die Schwierigkeit, welche die Melismen bieten, wenn man sie vom modernen musikalischen Standpunkte aus ansieht, ist auch der tiefere Grund für die Versuche, ihre Existenz in eine möglichst späte Zeit zu setzen. Gevaert und Dreves sind die bedeutendsten Vertreter dieser Anschauung. Ersterer (le chant liturgique de l'église latine, Gand 1890) sieht in ihnen byzantinischen Einfluss. Eine Beeinflussung von Byzanz her ist für die Choraltheorie nachweisbar, aber erst zu einer Zeit, wo die Melodien selbst schon längst gesammelt und geordnet vorlagen. Auch Dreves (Aurelius Ambrosius, Freiburg 1893, und Theol. Zeitschrift, Innsbruck 1894, 3. Heft) hat den Zusammenhang der Melismen mit den Grundlagen der mittelalterlichen Musik nicht erkannt.

[2] Vom Bau der Melismen wird später ausführlicher gehandelt werden.

[3] In ähnlicher Weise haben vom 16. Jahrhundert an die Chromatiker lange experimentieren müssen, bis sie das Chroma kunstgemäss anzuwenden wussten; ebensolange dauerte es, bis die neuern Musiker vom 17. Jahrhundert an die Gesetze der Akkordverbindung auffanden u. a.

sechsten Jahrhundert, sondern da sie im Wesen der damaligen Musikverhältnisse begründet liegen, hindert uns nichts, ihren Anfang zu setzen in eine Zeit, wo der kirchliche Gesang frei wurde und durch keinerlei äussere Verhältnisse gehindert wurde, sich zu entfalten. Diese Zeit ist aber das vierte und fünfte Jahrhundert.

Wir hätten das Recht, die Melismen dieser Zeit zuzuweisen, selbst wenn kein gleichzeitiger Bericht darüber erhalten wäre. Dem ist jedoch nicht so. Nachgregorianische Schriftsteller sind voll des Lobes darüber und ergehen sich in allerlei mystischen Erklärungen [1]. Aus der vorgregorianischen Zeit ist äusserst wertvoll das Zeugnis des um die Mitte des 6. Jahrhunderts blühenden Cassiodor, der sie mit folgenden Worten preist: Hoc ecclesiis Dei votivum, hoc sanctis festivitatibus decenter accomodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula Domini laeta respondet et tanqum insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur [2]. Aus diesen Worten geht klar hervor, dass die Melismen um die Mitte des 6. Jahrhunderts nicht erst aufkamen; im Gegenteil erfahren wir hier von einer geordneten Praxis. Nach Cassiodor sind die Melismen den heiligen Festen angepasst, was wir so verstehen können, dass an den besonders freudigen Festen von ihnen ein umfassenderer Gebrauch gemacht wurde, als an den andern. Eine solche Anpassung eines Kunstmittels an die liturgischen Bedürfnisse setzt wieder eine gewisse Entwicklung voraus. Man kann sogar, ohne der obigen Stelle Gewalt anzuthun, noch weiter gehen und behaupten, dass die Melismen schon vor der liturgischen Ordnung, die Cassiodor im Sinne hat, vorhanden waren, sonst wäre es unmöglich gewesen, den wechselnden Anforderungen des Gottesdienstes entsprechend ihren Gebrauch zu regeln.

Wenn man dies beachtet, wie auch die musikalischen Verhältnisse, wie sie oben dargestellt sind, sich vorhält, so wird man, glaube ich, die vielen Aussprüche des heiligen Augustinus über das Jubilieren nicht leicht missverstehen können. In seiner Erklärung des 99 Psalms [3] lesen wir: Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis; vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest exprimentis affectum, non sensum

[1] Kienle, Choralschule 107, Pothier, Greg. Choral 143.
[2] Expositio in psalmun 104, Migne Bd. 70, Sp. 742.
[3] Ebenda Bd. 37, Sp. 1272.

comprehendentis. Gaudens homo in exsultatione sua, ex verbis quibusdam, quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quandam exsultationis sine verbis; ita ut appareat, eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare, quod gaudet. Neben dieser Stelle, welche das allgemein menschliche Bedürfnis der Jubilatio darlegt, giebt es unter den vielen, die von demselben Gegenstande handeln, eine, welche die Anwendung der Jubilatio auch im Dienste des Allerhöchsten darthut, in der Enarratio in ps. 32, sermo 1 N° 8 [1]: Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes; et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat, nisi ut iubiles, ut gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? Wir wissen, dass der Heilige zuweilen in übertriebener asketischer Stimmung sich bezüglich des Eindruckes der Gesänge, die er in Mailand hörte, von Gewissensbissen plagen liess; wäre dies möglich gewesen, wenn es zu seiner Zeit nur syllabische Melodien gegeben hätte? Grade diese Thatsache legt nahe, eine Melodiebildung anzunehmen, welche die Töne etwas üppiger über den Text ausstreute. Ob aber die Melismen in damaliger Zeit schon in der Ausdehnung gekannt waren, wie später, glaube ich nicht; eher möchte ich in sie ihre Anfänge setzen.

Selbstverständlich ging die Entwicklung zu dem musikalischen Reichtum nicht überall in gleicher Weise vonstatten. Die liturgischen Verhältnisse waren ja nicht überall dieselben. Verschiedenheit der Veranlagung der schaffenden Künstler that auch das ihrige; überaus reich war aber der musikalische Segen, der sich überall über den liturgischen Text ergoss. Man muss dabei wohl in Betracht ziehen, dass die einstimmige Melodie das einzige Gefäss für die Aeusserungen der musikalischen Phantasie war. Das Gemüt jener frommen, vom Geiste des Christentums genährten Männer war gewiss nicht weniger reich als das unsere;

[1] Ebenda Bd. 36, Sp. 283. Dreves (Aurelius Ambrosius, S. 106) legt beim Jubilieren den Nachdruck auf das Jauchzen im *Herzen*: « seine Christen sollen beim Psalmengebete jauchzen, aber beileibe nicht laut in der Kirche, sondern im Herzen ». Soweit ich dies verstehe, müssten also die Christen im Herzen jauchzen und dabei den Mund zumachen; ob dies psychologisch möglich ist, daran kann man zweifeln.

da der Umsetzung ihrer heiligen Empfindungen in Musik keine theoretischen oder sonstige Schranken im Wege standen, konnte sich die musikalische Phantasie mit höchster Freiheit bethätigen; der ungemein grosse Reichtum frommer Empfindungen mannigfachster Art, der in den Psalmen niedergelegt ist, zeitigte Weisen voll Jubel und Freude, Trauer und Klage, Sehnsucht und Hoffnung, Andacht und Demut. Es müsste eine Wonne gewesen sein, wenn man von Stadt zu Stadt, von Kloster zu Kloster hätte ziehen können, um zu sehen, wie man überall Gottes Lob sang, hier vielleicht schöner wie dort; überall aber fand die reinste Gottesbegeisterung ihren ungetrübten Wiederhall [1]. Wenn uns der ganze Schatz der in der ambrosianischen, gallikanischen und mozarabischen Liturgie verwendeten Lieder vorläge, so würden wir wohl imstande sein, die einzelnen Etappen dieser mächtigen Entwicklung darzustellen.

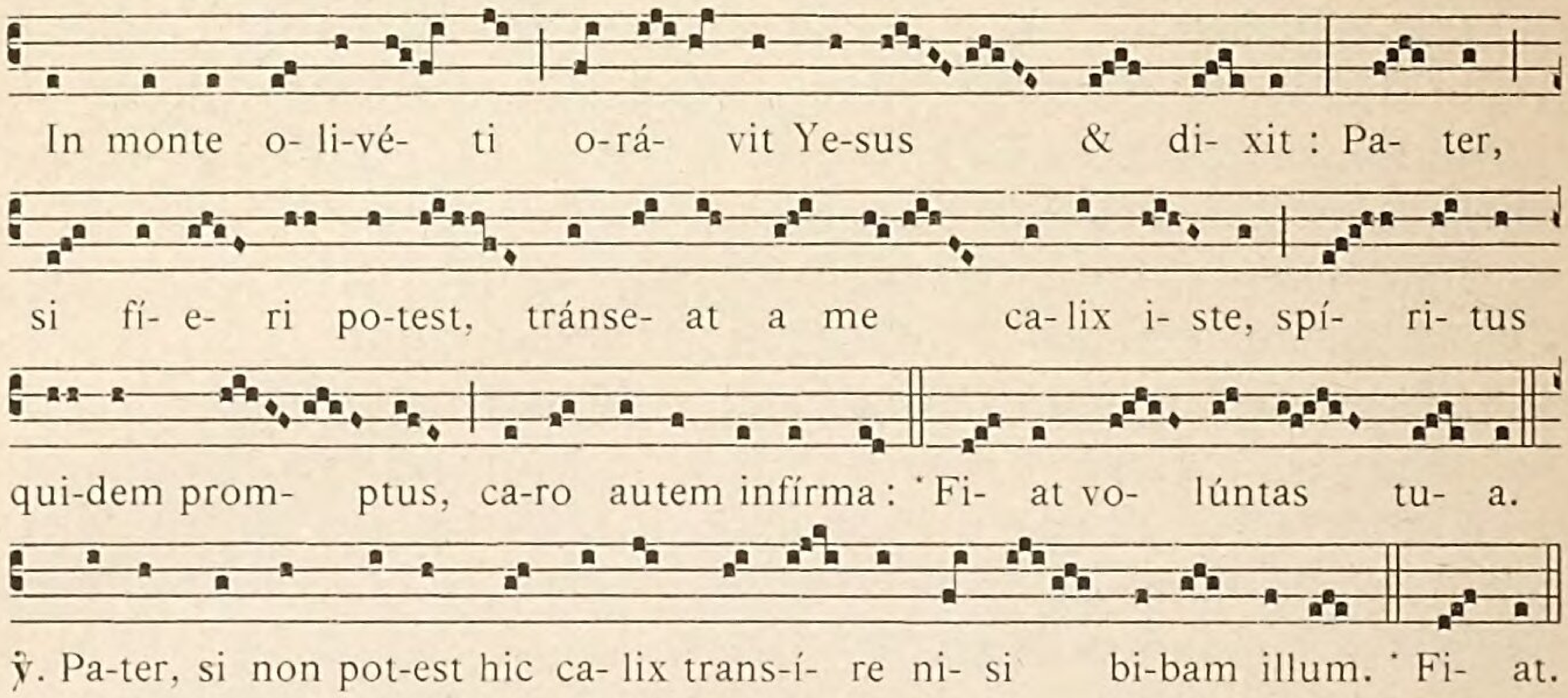
Uns interessiert natürlich besonders die Entwicklung der Dinge in Italien. Mit Rücksicht darauf haben anerkannte Forscher die Behauptung aufgestellt und bekräftigt, dass die damals in Italien, auch in Rom, verbreitete Liturgie und Gesangsweise keine andere war als die sogenannte ambrosianische [2]. « Die mailändische Kirche, sagt P. Ambrosius Kienle, hatte ihre liturgischen Sonderheiten und ihre Gesangsweise war unter dem Namen des heiligen Ambrosius über ganz Italien verbreitet. Als die römische Kirche durch den heiligen Gregor ihre definitive liturgische Ordnung und ihren Gesang erhielt, wurde sich die mailändische ihres Gegensatzes sofort bewusst und hütete ihr altes Herkommen als ihren Schatz ».

Für unsere Zwecke ist eine solche Aufstellung von grösster Bedeutung. Das Studium der Gesänge der « ambrosianischen » Liturgie lehrt wirklich ein doppeltes: 1. Diese Lieder sind wirklich so beschaffen, wie unsere Skizze durch allgemeinere Erwägungen darthat und 2. die gregorianischen Gesänge sind vielfach das Resultat einer nach bestimmten Grundsätzen vorgenommenen

[1] Plebs psallit et infans, sagt Venantius Fortunatus.

[2] Man lese den gehaltvollen Aufsatz Kienles: über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang, in den Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cisterzienserorden, 1884, S. 346 ff und die Bemerkungen des Pater Germain Morin in der Revue Bénédictine, 1890, S. 194 ff.

Aenderung an jenen. Mit letzterem Punkte werden wir uns im folgenden Kapitel beschäftigen; hier folge die Betrachtung zweier Melodien aus der vorgregorianischen Liturgie [1]:



Die Bildung unserer Melodie beruht auf demselben Gesetze, welches den gregorianischen Gesängen zu Grunde liegt: *Der musikalische Fortschritt vollzieht sich nicht nach Tönen, sondern nach Tongruppen.* Dies Gesetz hat seine Begründung in folgendem: der einzelne Ton bedeutet nichts als ein physikalisches Phänomen; er kann Gegenstand einer musikalischen Vorstellung nur werden, wenn er zu andern in Beziehung tritt, mit ihnen eine Einheit eingeht. In der mehrstimmigen Musik entsteht diese Einheit auf die Weise, dass der Ton von andern, die gleichzeitig erklingen, umgeben wird, er wird Bestandteil eines *Zusammenklanges*; in der einstimmigen Musik kann ein Ton nur dann einen musikalischen Inhalt haben, wenn er mit andern sich verbindet, die nach oder vor ihm erklingen. Hier ist das Produkt die *Tongruppe*. Der musikalische Fortschritt, der in der modernen harmonischen Musik durch logische Folge der Harmonien sich vollzieht, vollzieht sich in der einstimmigen Musik durch die Logik der Tongruppen. Durch die Natur der Sache ist der Hörer gezwungen, in einer absoluten Melodie die Töne in ihrer Aufeinanderfolge, als Gruppen, sich vorzustellen, sonst fehlte aller Zusammenhang, alle Logik in

[1] Wir entnehmen die erste der Paléographie musicale, Bd. I, 1889, planche XV, in Uebertragung, S. 146.

der Melodie. Es gilt dies auch für den Fall, dass die Gruppen dem Auge nicht sogleich auffallen, also bei Melodien, die mehr syllabisch komponiert sind.

Ein vorzügliches Mittel, einer melodischen Folge Einheit und Zusammenhang zu geben, ist die ebenmässige Gestaltung ihrer Teile in Zahl und Bewegung der Töne. Besonders wirksam ist es in dieser Hinsicht, wenn ein melodisches Motiv hintereinander auf verschiedenen, möglichst naheliegenden Stufen angebracht wird. Wir bemerken es in obiger Melodie bei dem Worte «Jesus» auf der zweiten Silbe; auch die zwei folgenden Worte sind durch dasselbe Band aneinandergekettet. Die Empfindung der Einheit wird dabei noch besonders dadurch bekräftigt, dass die Gleichheit der Motive am Schlusse eines Abschnittes eintritt. Gerade, wenn es zu Ende geht, hat man das Bedürfnis der Uebersicht; so wird unser nach Proportionen verlangendes Ohr am leichtesten befriedigt. Wir werden die Anwendung besonderer, den Zusammenhang herstellender Mittel grade am Schlusse später im gregorianischen Gesange wiederfinden. Da ist mit hoher künstlerischer Weisheit verfahren. In unserer Melodie betrachte man ferner die Notenreihen auf «est» in «potest» und «me», bei «promptus», bei «fiat» und «vo-», bei «tas» und «tua» ; die Töne von «transire» sind eine sehr wirksame Steigerung der Phrase «hic calix» ; auch die Worte «bibam» und «illum» sind symmetrisch ausgedrückt.

Bezüglich des Verhältnisses der Melodie zum Texte giebt sich hier dasjenige Verfahren zu erkennen, welches für alle frei komponierten (nicht psalmodischen) Melodien im liturgischen Gesangschatze des Mittelalters bestimmend ist, soweit sie Prosatexten verbunden sind. Während in neuerer Zeit die Ansicht aufgestellt wird, die *grammatische, sprachliche Form* des liturgischen Textes erheische in der Choralmelodie die sorgsamste Beachtung, sehen wir zu der Zeit, welche die Eingebungen der musikalischen Phantasie nur in die Form der absoluten, einstimmigen Melodie giessen konnte, die Melodie in viel engere Beziehungen *zu seinem Inhalt* treten. Wenn man beachtet, dass die musikalischen Anschauungen der Menschheit seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends unter Einflüssen stehen, die das grade Gegenteil von denjenigen bedeuten, welche im ersten christlichen Jahrtausend in Geltung waren, so wird man die Frage, welches

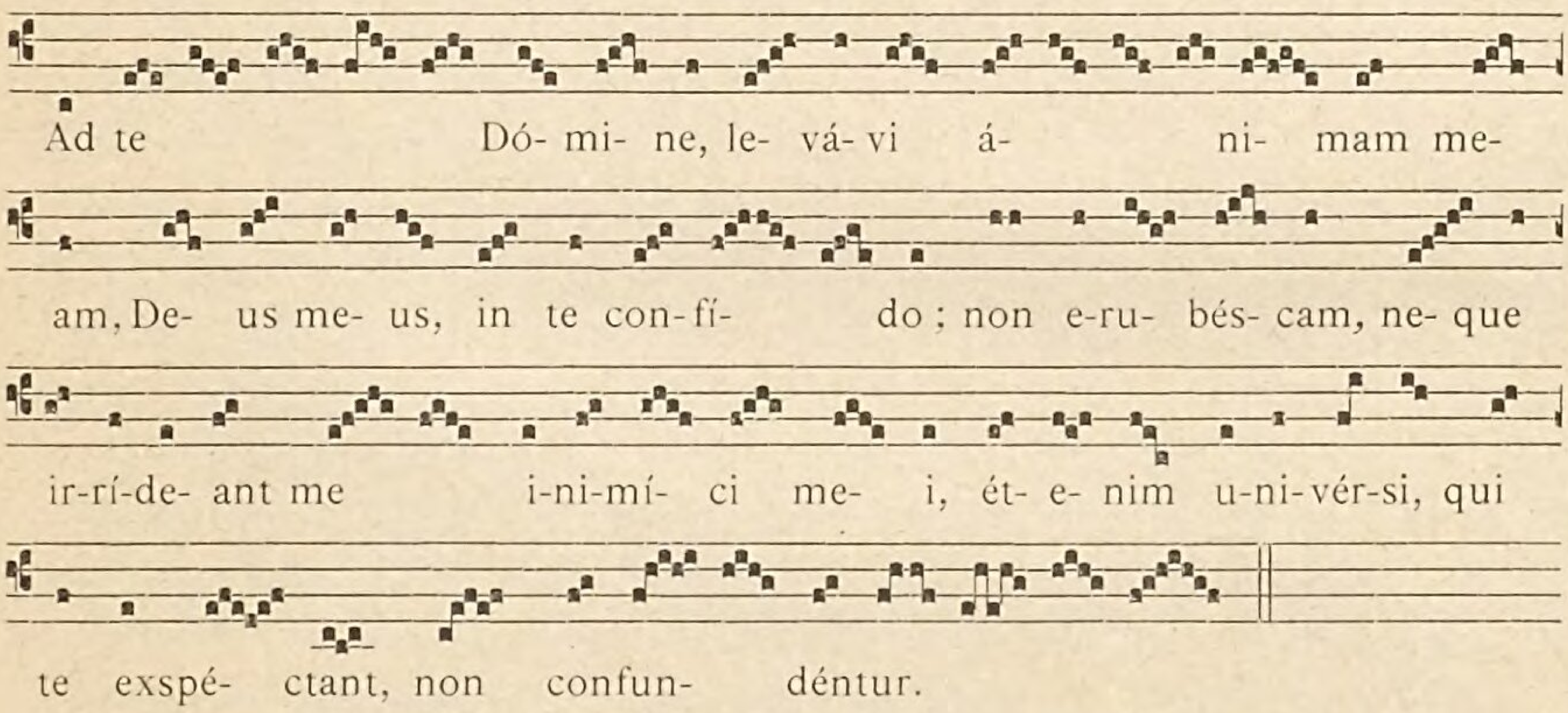
Verhältnis für die absolute Melodie als das richtige anzunehmen sei, nicht leicht falsch beantworten können. Das Verständnis für die Rechte der absoluten, einstimmigen Melodie ist heute so gut wie verschwunden, da unsere Musikanschauung auf harmonischer oder polyphoner Grundlage sich erhebt, und nur wenige gelernt haben, bei Beurteilung solcher Probleme von den heutigen Musikverhältnissen abzusehen, was man doch billigerweise verlangen dürfte. Will man die für die einstimmige Gesangsmusik geltenden Gesetze wissen, so muss man sie dort suchen, wo man das Gefühl für die absolute Melodie besass, also im Mittelalter. In unserer Zeit ist man zu leicht geneigt, solche Fragen vom modernen, nur für die mehrstimmige Musik zutreffenden Standpunkte aus zu beantworten. Zudem haben wir heute die verschiedensten Musikstile, und dass die Grenzen zwischen ihnen nicht immer beachtet werden, dafür bietet doch die praktische Musik unzählige Beweise. Für uns liegt also die Gefahr nahe, die moderne Musikanschauung auch in eine Zeit hineinzutragen, die mit ihr gar nichts zu thun hat. Man hat diese Gefahr nicht immer erkannt und ist ihr zum Opfer gefallen, nicht allein in der Frage, die uns gerade beschäftigt.

Man sieht, schon von vornherein wird man sich für den mittelalterlichen Standpunkt aussprechen. Man wird dies um so mehr thun, je mehr man der Sache auf den Grund geht. Die weitverbreitete Ansicht über das Verhältnis zwischen Text und Melodie im absolut einstimmigen Gesang lässt sich dahin ausdrücken, dass im allgemeinen die betonten Silben mehr Noten erhalten müssten, als die unbetonten. Es wäre das richtig, wenn betonte und unbetonte Silben identisch wären mit langen und kurzen. Dem ist aber nicht so. Man wird im Gegenteil finden, dass eine Silbe um so spitzer und kürzer wird, je schärfer man sie betont. Mit der lateinischen Prosa steht die neuere Ansicht im Widerspruche. Das einzige, was die betonte Silbe vor den andern voraus hat, ist der Accent, weiter nichts. Man denke sich einen lateinischen Psalm so vorgetragen, dass man alle betonten Wortsilben lang ausspricht ; es würde dann ein hohles Pathos, eine Karrikatur daraus entstehen. Eine solche wäre aber auch vorhanden, wenn man entsprechend sänge. Wie die moderne Ansicht entstanden ist, und dass sie auf Verhältnisse der mehrstimmigen Musik passt, werden wir später noch sehen.

Im Mittelalter hat man ganz anders gedacht. Da fügen die Töne sich zusammen und bilden schöne Linien voll Symmetrie und Ebenmass. Auch die Rechte des Textes sind gewahrt; aber da unterschied man zwischen Form und Inhalt des Textes. Die Musik, soweit sie nicht pures Rezitativ ist, reicht dem Inhalt des Textes die Hand; sie ist imstande, dessen Wirkung zu potenzieren; seine grammatische Form braucht sie nur insofern zu berücksichtigen, als sie derselben nicht direkt feindlich gegenübertritt. Im Gesange kann ja überhaupt die grammatische Form des Textes nicht höchster Zweck sein; wäre das der Fall, so wäre die Musik überflüssig.

Man wird es darum nicht tadeln, wenn in obiger Melodie auf der zweiten Silbe von « fieri » mehr Noten stehen als auf der ersten betonten; man wird im Gegenteil zugeben, dass die betonte Silbe « fi- », die von Tongruppen umgeben ist, viel leichter und wirkungsvoller mit dem einen Ton zu accentuieren ist, den der Komponist ihr zugemessen hat.

Lehrreich ist auch folgende Melodie, welche Kienle (l. c.) mitteilt :



Sie ist vorzüglich geeignet, uns in die Zeit überströmender Musikbegeisterung hineinzuversetzen, die den Reformen des heiligen Gregor vorausging. Die Umkleidung des Textes ist eine ziemlich reiche zu nennen. Auch hier sind aber die Notenreihen nicht willkürliche Produkte der Phantasie, die sich Luft machen will, sondern man kann leicht feststellen, wie die vielen Noten nur

das Mittel sind, alles auszusagen, was das von dem Inhalt der Worte ergriffene Gemüt empfindet.

Die Melisme, die den Anfang macht, ist in ihrem ausgesprochenen Streben nach der Höhe die musikalische Wiedergabe der Erhebung zu Gott. Im ganzen umfasst sie zwanzig Töne. Die Form aber, welche dieser Aufschwung der Seele erhalten hat, zeugt von grosser Kenntnis der Bedürfnisse der absoluten Melodie.

Den Kern der Melisme bilden die ersten vier Töne: a cdc; sie versetzen die Phantasie in Schwingung, ihre weitere Arbeit steht dann unter dem Einflusse des einmal angenommenen Typus von vier Tönen, so dass aus diesem Motiv weitere Gruppen derselben Art hervorträufeln. Diese Gruppen sind unter sich verbunden durch die Tendenz, einen Aufschwung der Seele in Töne umzugiessen. Demnach folgen sie sich in aufsteigender Bewegung. Die Melisme auf der ersten Silbe von « anima » ist in ähnlicher Weise gebaut, die Gruppen bestehen aus je drei Tönen. Man beachte auch die gleiche Schlussformel bei « Domine » und «animam meam». Nicht zufällig macht der folgende Teil eine Cadenz auf c bei « confido »; nach der Bevorzugung der Töne d und f klingt die Phrase cdec wirklich wie der Ausdruck einer frommen Seele, die inmitten der Trübsal von starkem Vertrauen auf den Schutz des Herrn erfüllt ist. Unverkennbar ist die Kraft und der Mut, der sich nunmehr bei «non erubescam neque irrideant» geltend macht; hier erhält die Melodie ihre höchste Spitze, sie wagt sich bis zum Tone a. Die Zuversicht auf Hülfe von oben macht sich endlich bei «etenim universi, qui te exspectant» bemerkbar in der kühnen Bewegung, welche die Melodie erfasst; frei und furchtlos durchmisst sie den ganzen Raum einer Oktave. Die letzten Worte sind selbstverständlich in der Grundstimmung des Ganzen wiedergegeben, weil die Melodie am Schlusse sich abzurunden und zu beruhigen hat.

Der Zustand des liturgischen Gesanges in dieser Zeit hat Aehnlichkeit mit Verhältnissen, wie sie in den andern Kunstrichtungen vor deren Vollendung anzutreffen sind. Es ist ja kein Zufall, dass der geschichtliche Fortschritt für die mannigfachen Kunstrichtungen fast immer unter gleichen Bedingungen sich vollzieht. In regem Eifer werden die sämtlichen Ausdrucksmittel nacheinander von den Trägern solcher Entwicklungen gefunden und handhaben gelernt. Daneben giebt es Künstler, welche das Ziel der Bewegung

nicht so klar schauen. Unter den mannigfachen Experimenten, die überall nötig sind, um über die Verwendung eines Kunstmittels ins Klare zu kommen, giebt es auch solche, die abseits der rechten Entwicklungslinie entstanden, und deren konsequente Weiterführung der Kunst nachteilig gewesen wäre. Nicht alle Künstler haben das Gefühl für das der Kunst zuträgliche Mass.

Man denke nur an die Entwicklung der vokalen Polyphonie bis zu ihrer klassischen Vollendung durch Palestrina und der Orgelmusik vor den Zeiten Bachs. Die technischen Kunstgriffe der Niederländer hatten zweifellos ihren Wert; sie sollten den Musikern die Fähigkeit verschaffen, über die formale Seite ihrer Kunst unumschränkt zu herrschen. Das Mittel war aber zum Zweck gemacht worden, und das war ein Fehler und konnte auf die Dauer nicht so bleiben. Die Italiener, auch Palestrina, verschmähten sie nicht, wendeten sie aber mit Mass an. Insbesondere kann man bei Palestrina beobachten, wie er in seinen ersten Werken den Niederländern reichlichen Tribut zahlt; später hat er auch darin das rechte Mass gefunden. Die kühne Art des Buxtehude, dessen gewaltige Genialität in dem Ausdruck ihrer Produkte keine Zügel kannte, war nichts als die Uebertreibung eines an sich berechtigten Standpunktes. Auch in Sebastian Bachs Werken offenbart sich höchster Schwung der Phantasie und überströmender Reichtum der Gedanken, aber nicht in genialen Einfällen, sondern künstlerisches Masshalten ist über sie ausgegossen, und eine logische Entwicklung und Einheit hergestellt. Man könnte noch andere Perioden der Musikgeschichte zum Vergleiche hier heranziehen.

Aehnlich erging es dem liturgischen Gesang der Kirche. Aus einfachen Verhältnissen hervorgegangen, hat er allmählich seine Ausdrucksfähigkeit gesteigert und sich in das Gebiet der entwickelten Kunst begeben. Die beiden Pole dieser Entwicklung sind das rezitierte Wort und die ausgesponnene Melodie. Infolge der Arbeit mehrerer Jahrhunderte wurden die verschiedenen Stadien zurückgelegt, die hier möglich sind, nicht sprunghaft, sondern so, dass zu dem bisherigen Schatze an musikalischen Darstellungsmitteln immer weitere hinzukamen. Durch spätere Errungenschaften wurden die früheren Standpunkte jedoch nicht verdrängt, vielmehr barg zu jeder Zeit die Summe der Gesänge die ganze Entwicklung in sich. Zaghafte Kindheit und froh aufschiessendes

Jünglingsalter lebten nebeneinander. Während dabei die erstere überall fast gleichartig erscheint, erzeugte das gewaltig aufstrebende zweite eine Unmenge von Verschiedenheiten. Auf ein Ziel gerichtet, wirkten dennoch die freien Kräfte an den einzelnen Orten in verschiedenem Sinne und führten verschiedene Resultate herbei.

Es war das ein notwendiger, aber kein abschliessender Zustand. Die Verschiedenheit hat etwas Gewaltiges und Imposantes an sich, ist aber nicht der Gipfel der Kunst. Es fehlt der Geist, der ordnet und sichtet; was tauglich ist, wird beibehalten, anderes, nicht zum Ganzen sich fügende wird ausgeschieden; infolge der dadurch entstandenen Lücken wird auch wohl neues dazugefügt, das Ganze aber erhält das Gepräge der Einheit und Zusammengehörigkeit. Und je genialer der Geist ist, der diese Arbeit leistet, ein desto herrlicheres und würdigeres Werk entsteht. Der von der Entwicklung geforderte abschliessende Ordner liess auch nicht auf sich warten, es war der heilige Gregor.

Bevor wir jedoch seinem Wirken näher treten, müssen wir noch einer musikalischen Form gedenken, die auf anderem Wege in den kirchlichen Gesang eindrang, *der Hymnen*. Die frühern ᾠδαὶ πνευματικαί waren nicht dazu angethan, im Gottesdienst eine dauernde Stellung einzunehmen. Ihre subjektive Lyrik mochte den Bedürfnissen der ersten Zeit noch anstehen, sie mussten weichen mit dem Augenblicke, wo die gottesdienstlichen Feiern in feste Formen gefasst wurden. Vollends die Einrichtung liturgischer Sängerchöre machte ihr Verschwinden unausbleiblich. An ihre Stelle trat eine andere, künstlerisch bedeutendere Form, welche das subjektive Moment zwar nicht ganz zerstörte, wohl aber zu einer Höhe führte, die es gestattete, sie zum Gefühlsausdruck der ganzen Menge der Gläubigen zu machen.

Die Hymnen [1], welche seit dem 4. Jahrhundert einen so schönen Bestandteil des liturgischen Gottesdienstes in der lateinischen Kirche bilden, sind orientalischen Ursprungs. Ins Abendland brachte sie der heilige Hilarius von Poitiers († 369). Für die glänzende Entwicklung, welche die neue Form nehmen sollte, ist jedoch nicht er, sondern der *heilige Ambrosius* († 397)

[1] Ueber die Hymnen, ihre Geschichte etc. findet man reiche Belehrung in dem Artikel «Hymnus» von S. Bäumer in der 2. Aufl. des Welter- und Wetzeschen Kirchenlexikons, Bd. VI, 519 ff.

bestimmend gewesen. Bekannt sind die Umstände, unter denen er dazu kam, sein Volk den Hymnengesang zu lehren. Der arianische Hof in Mailand hatte in der Charwoche 385 den Heiligen mit seinen Getreuen, nachdem alle Versuche, den Bischof zur Ueberlassung seiner Kirche für den arianischen Gottesdienst zu bewegen, gescheitert waren, in seiner Basilika einschliessen lassen. Das für seinen Hirten begeisterte Volk hielt bei ihm aus bis zum Gründonnerstag, wo der Kaiser seine Truppen von der Kirche abrief. In diesen Tagen der Not und des inbrünstigen Gebetes lehrte Ambrosius seine Gläubigen einige von ihm gedichtete Hymnen singen [1]. Seine Dichtungen fanden grossen Beifall bei seinen Zeitgenossen, wie bei den Späteren, so dass der Gebrauch aufkam, alle Hymnen, welche sich der poetischen Form nach an die des Heiligen anschlossen, « ambrosianisch » zu nennen. Es ist deshalb sehr schwierig, aus der grossen Menge der « ambrosianischen » Hymnen seine eigenen herauszufinden [2]. Aehnlich ist es ja mit dem « ambrosianischen » Gesang. Wie viel von ihm auf Ambrosius zurückgeht, lässt sich nicht ermitteln.

Hier kommt es nur auf die Melodien an, mit denen die Hymnen umkleidet wurden. Nach antiker Tradition sind Dichter und Komponist eine und dieselbe Person; wenn demnach der heilige Ambrosius die Texte seiner Hymnen dichtete, hat er auch wohl die Weisen dazu erfunden. Wie haben diese aber ausgesehen?

Wichtig ist zunächst, dass die Hymnen Volksgesänge waren; daraus ergiebt sich Einfachheit und Natürlichkeit der Melodie. Das Volkslied aller Culturvölker, insbesondere des Abendlandes, liebt es aber, jeder Silbe des Textes einen Ton zu geben, eine Regel, die meist nur in einem gleich zu erwähnenden Falle ausser Acht gelassen wird. Diese Melodiebildung ist für Gesänge, die von grössern Mengen vorzutragen sind, eine Art Notwendigkeit. Wir dürfen demnach annehmen, dass die Lieder des heiligen Ambrosius diese volkstümliche Melodik besassen.

Weiter kommen wir, wenn wir die metrische Gestalt der

[1] Also Augustinus in den Confess. lib. 9, Kap. 7. (Migne, patr. lat. Bd. 32. Sp. 770.)

[2] Zuletzt hat die Frage Dreves behandelt, die Resultate Biraghis, der 18 echte Hymnen annimmt, reproduzierend, im « Aurelius Ambrosius », Freiburg, Herder 1893.

Hymnen uns vorhalten. Die ambrosianischen bestehen aus je 8 Strophen von je 4 im jambischen Dimeter geschriebenen Versen. Für alle Strophen dürfen wir demnach eine einzige, entsprechend in vier Teile zerfallende Melodie annehmen. Alle Volkslieder sind ja strophisch komponiert und spiegeln die Teilung in Verse in der Melodie wieder. Für den Rhythmus der Melodie sind die metrischen Verhältnisse massgebend. Wiederkehrende metrische Gestaltungen, die einfach und leicht zu fassen sind, übertragen sich unwillkürlich auf die Melodie. Das musikalische Gegenbild des Jambus ist aber ein Rhythmus, in welchem einem unbetonten Tone ein betonter gegenübertritt. Der antiken Prosodie entsprechend, welche unter Umständen eine lange Silbe in zwei kurze auflöst, können an die Stelle des betonten Tones zwei kürzere treten. In diesem Rhythmus sang wohl auch der heilige Ambrosius seine Hymnen.

Fasst man diese Momente zusammen, so erhält man eine für alle Strophen des Hymnus zu verwendende Melodie, die aus vier Teilen besteht, betonte und unbetonte Töne abwechseln lässt und syllabisch komponiert ist.

In der Verbindung der Töne zu einem melodischen Ganzen wird der Heilige sich ohne Zweifel an die Praxis der damaligen Volksmusik gehalten haben [1].

Man hat gelegentlich die einfache musikalische Faktur, welche für die Hymnengesänge des heiligen Ambrosius als wahrscheinlich anzunehmen ist, auf den gesamten «ambrosianischen» Gesang übertragen und gemeint, derselbe sei überhaupt « metrisch » gewesen. Zwischen den Hymnen des hl. Ambrosius und dem «ambrosianischen» Gesang ist aber wohl zu unterscheiden. Beide können schon deshalb nicht den gleichen Gesetzen der Melodiebildung gefolgt sein, weil die Texte grundverschieden sind, dort metrische Formen, hier die erhabene Psalmenprosa. Es wird ja auch niemand glauben wollen, zur Zeit des heiligen Ambrosius seien die Psalmen metrisch vorgetragen worden. Wie auch immer die in den Hymnen angewendete Melodiebildung gewesen sein mag, für die

[1] Dreves versucht auf Grund der Vergleichung handschriftlicher Quellen die Urform der ambrosianischen Hymnenmelodien herzustellen. Dagegen spricht sich P. Kienle aus. Katholik 1894. Maiheft. Die oben entwickelte Ansicht kommt der Drevesschen sehr nahe.

andern Gesangstexte folgt daraus nichts. Die Sonderstellung der Hymnen im liturgischen Gesang ist bis auf den heutigen Tag bestehen geblieben, obwohl nach Ambrosius die Hymnenmelodien derjenigen Melodieform sind genähert worden, die sonst im kirchlichen Gesange zur Verwendung kam. Die starre Abwechslung von betonten und unbetonten Silben bildet ja die materiellste Art des künstlerischen Rhythmus ; zielbewusste Bestrebungen haben auch den Hymnengesang reich ausgestattet und so dem ganzen corpus musico-liturgicum den Stempel der Einheitlichkeit aufgedrückt.

Dass der liturgische Gesang dem hl. Ambrosius auch noch sonst verpflichtet ist, ist zweifellos. Er hat den antiphonischen Gesang, der unter dem Bischof Leontius (344-357) in Antiochien aufgekommen sein soll, im Jahre 387 in Mailand eingeführt [1]. Unter Papst Cœlestin (422-432) soll derselbe dann in Rom adoptiert worden sein [2]. Damit kann natürlich nicht gemeint sein, dass alle Melodien, die seither Antiphonen heissen, erst seit Ambrosius möglich wären ; vielmehr müssen wir dabei lediglich an eine neue Vortragsweise denken, die auch bei schon vorhandenen Melodien angewendet werden konnte. Vorher næmlich war in der rœmischen Kirche, wie die apostolischen Constitutionen berichten [3] in der Messliturgie der Cantus responsorius im Gebrauch, d. h. das Volk wiederholte ganz oder zum Teil, was der Vorsänger gesungen. Die antiphonische Vortragsweise bestand darin, dass z. B. ein Psalm durch sich gleichbleibende Lieder unterbrochen wurde, ein Refrain kehrte nach einer Anzahl von Versen immer wieder. Ausser diesen Manieren kennt der ausgebildete liturgische Gesang der römischen Kirche noch eine dritte ; man sang den Psalm einfach ohne Unterbrechung, in directum.

Was man lange von den vier Tonarten des heiligen Ambrosius angenommen hat [4], ist eine historische Unmöglichkeit. Tonarten

[1] Theodoret, Hist. eccl. II. Migne, patr. lat., Bd. 82, Sp. 1060 und Paulinus, vit. Ambr. 13. Migne, Bd. 14, Sp. 31.

[2] Duchesne, lib. Pontif. I, 230 ff.

[3] Duchesne, orig. 56.

[4] Merkwürdigerweise glauben unsere popularisierenden Musikgeschichten immer noch an die Fabel ; um nur einige zu nennen : Histoire de la musique von Lavoix, Paris, S. 71 ; Storia della musica von Untersteiner. Milano 1893, S. 36 ; Der ital. Kirchengesang bis Palestrina von Anna Morsch, Berlin 1887, S. 37 etc.

sind nicht das Werk eines Einzigen, sondern das Resultat einer theoretischen Abstraktion aus vorhandenen Kunstwerken. Was von dem Ursprung dieser Tonarten zu halten ist, werden wir später noch erörtern.

Wenn der heilige Ambrosius aber Hymnenmelodien komponierte, so ist es nicht ausgeschlossen, dass er auch andere Weisen erfand, nur fehlen uns die Quellenberichte, welche diese Möglichkeit zur Thatsache machen.

Da die Zahl der ambrosianischen Melodien, welche bisher veröffentlicht sind, keine grosse ist, so seien zum Schlusse dieses Kapitels einige weitere wiedergegeben [1]. Dieselben sind einer alten Handschrift entnommen, deren Benutzung ich dem hochwürdigen P. Mocquereau in Solesmes verdanke.

Introitus von Pfingsten (nach ambrosianischer Terminologie eine *Ingressa).*



[1] Infolge einer Anregung auf dem Congresse von Arezzo (1882) fasste G. Amelli, damals Domkapellmeister in Mailand, den Plan einer Herausgabe des ambrosianischen Antiphonars unter dem Titel: Antiphonarium Ambrosianum, juxta morem ecclesiae mediolanenis, Guidonis Aretini artem, nec non ad probatiores et vetustiores codices manuscriptos exactum, nunc primum editum, curante societate internationali a Guidone Aretino nuncupata, ex Officina S. Caeciliae, Mediolani via S. Sofia 7. Leider erschienen davon nur das Directorium chori in ambrosiana missa cantanda, und vom eigentlichen Antiphonar (Graduale) die Stücke vom 1. Adventsonntag bis zum Feste der unschuldigen Kindlein. Die Paléographie musicale wird das ambrosianische Antiphonar phototypisch nach den ältesten Handschriften vollständig veröffentlichen. Das älteste mit Noten wird das jetzt im Britischen Museum sich findende (früher dem Antiquar Rosenthal in München gehörige) aus dem 11. Jahrhundert sein, welches P. Kienle l. c. untersucht hat. Ein ebenso kostbares Manuscript besitzt die Bibliothek in Muggiasca bei Mailand, welches ausserordentlich gut erhalten ist. Weitere Handschriften besitzt die

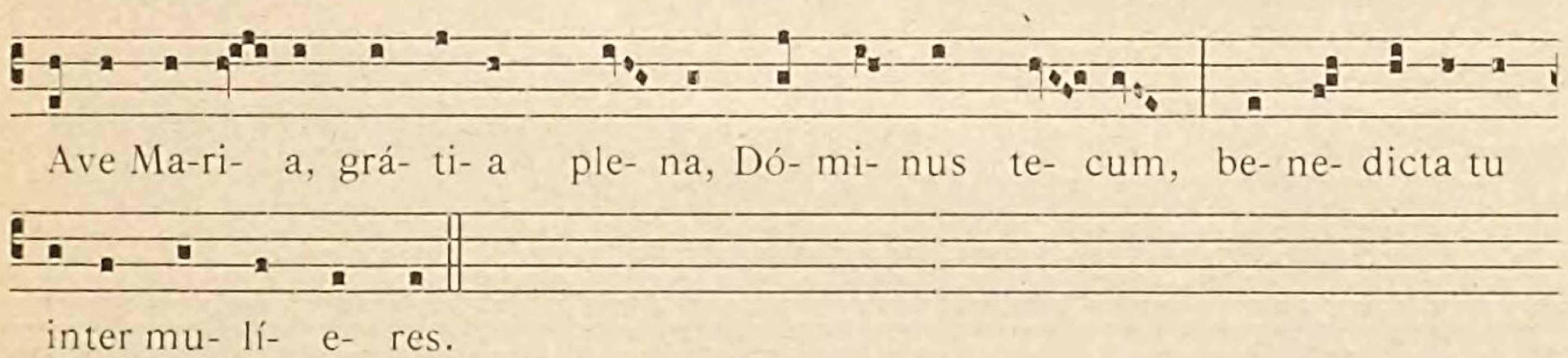
Demselben Offizium gehört folgende Melodie an :



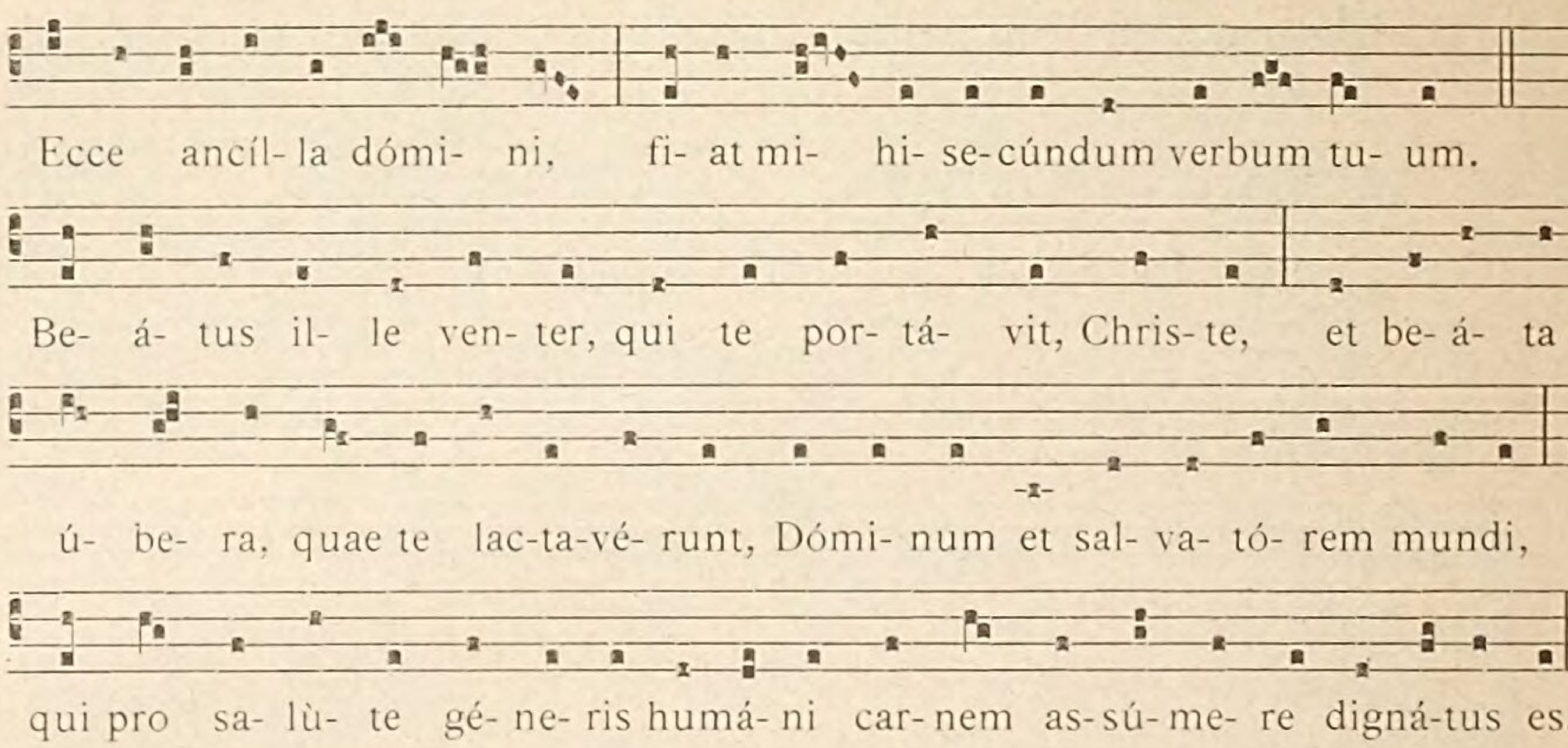
Ebenso diese :



Weiter folgen drei marianische Antiphonen :



Bibliothek des Klosters Solesmes ; dieselbe sind für das Studium der ambrosianischen Liturgie von einziger Bedeutung und sämtlichen bisherigen Forschern über den Gegenstand unbekannt. Es gilt dies namentlich auch von einem Antiphonar (leider ohne Noten), das noch *viel* älter ist als dasjenige im Britischen Museum. Ein späteres ambrosianisches Manuscript (15. Jahrhundert) befindet sich in der Bibliothek der Benediktiner in Marseille.



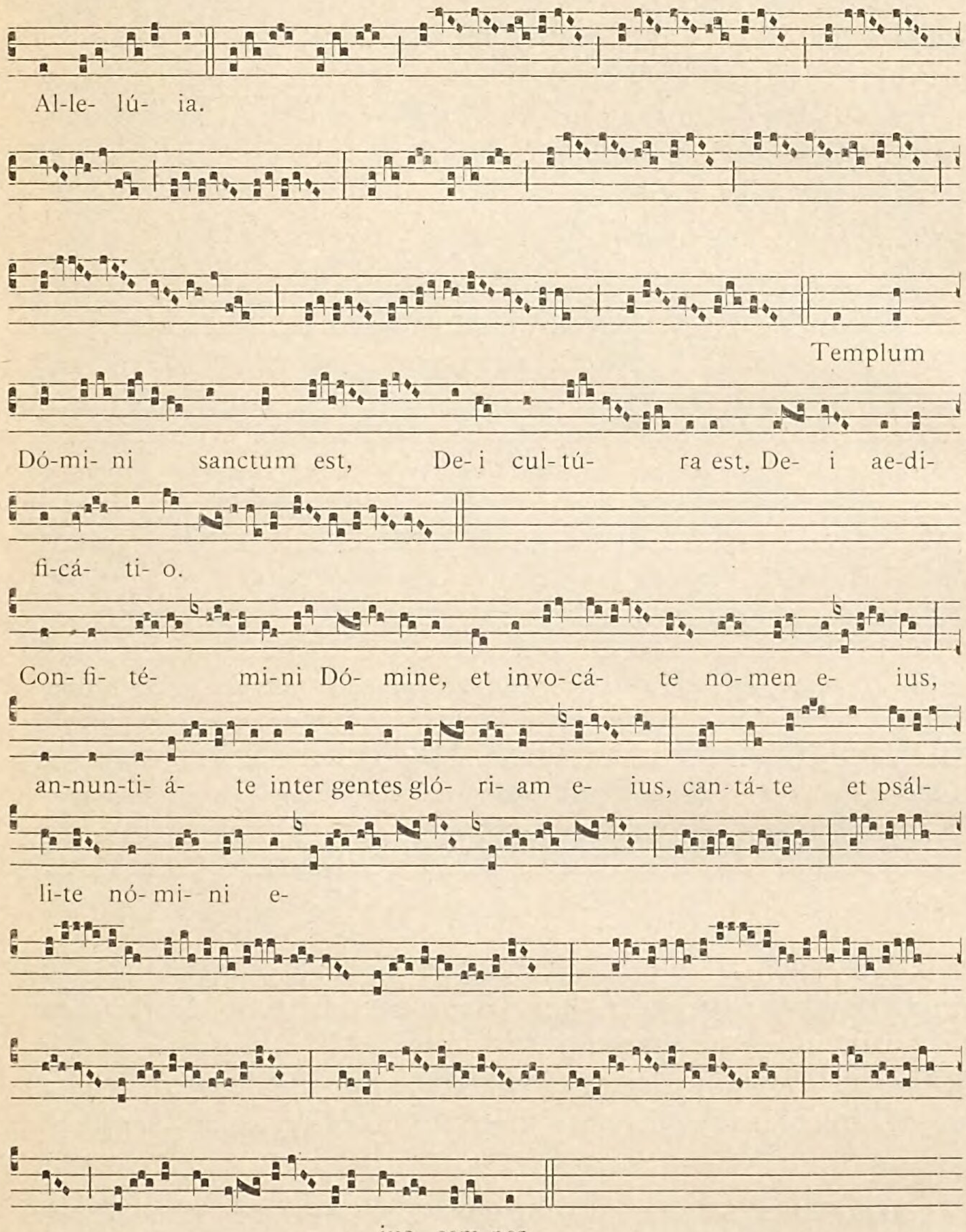
Dem Osteroffizium gehört folgendes Responsorium an :



Der Text folgender Antiphon weicht von dem entsprechenden römischen ein wenig ab :



Will man wissen was man im Mittelalter unter einer langen Melodie verstand, so betrachte man die beiden folgenden ambrosianischen :



Man wird staunen über die lang ausgesponnenen Jubili. Der Leser möge sie studieren, er wird finden dass sie überraschend

klar disponiert sind. Solche Jubilen sind im ambrosianischen Choral gar nicht selten. Ihnen gegenüber sind die reichsten im gregorianischen sehr bescheiden zu nennen.

Ueber die andern zwei Dialekte des liturgischen Gesanges, wie sie in Gallien und Spanien im Gebrauche waren, wissen wir nicht viel. Die gallikanischen Melodien sind als Ganzes für immer verschwunden. Einiges hat sich noch erhalten, jedoch meist mit Gregorianischem verbunden, und es ist nicht leicht, die altgallikanischen Teile aus dieser Verbindung herauszuschälen, Eine gallikanische Melodie ist folgende [1]:

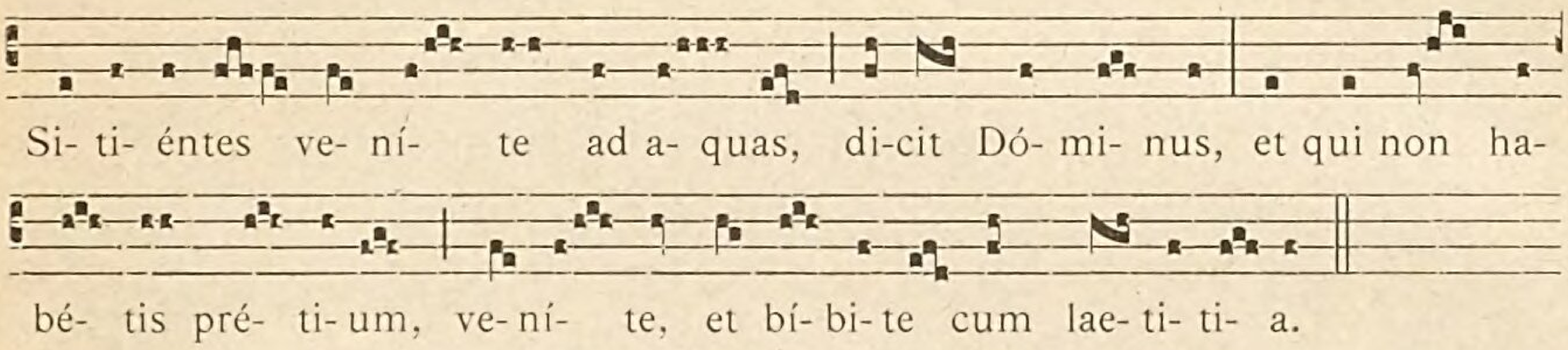


Was endlich die mozarabischen Gesänge angeht, so sind einige Handschriften sehr alten Ursprunges erhalten. Sie befinden sich namentlich im Benediktinerkloster Silos in Spanien und im Britischen Museum ; leider sind sie alle nur mit blossen Neumen (ohne Linien) aufgezeichnet ; man wird das begreifen, denn sehr

[1] Variae preces, Solesmes, S. 14. Hoffentlich gelingt es dem P. Mocquereau, auch über die gallikanischen Lieder einiges Licht zu verbreiten. Seine überaus gründliche, den Problemen bis in ihre letzten Schlupfwinkel nachgehende Arbeitsweise (man vergleiche die Abhandlung über die liquescierenden Neumen, Pal. mus. II, 37 ff), sein künstlerisch nachempfindender Geist rechtfertigen diese Hoffnung.

früh hat man in Spanien die mozarabische Liturgie gegen die gregorianische vertauscht. Wiederholte Durchforschungen spanischer Bibliotheken durch Solesmer Mönche brachten bis jetzt keine Handschrift mit Linien zum Vorschein. Es wäre sehr zu beklagen, wenn die mozarabische Form des liturgischen Gesanges wirklich für immer in Dunkel eingehüllt wäre.

Folgende [1] Melodie gehört der mozarabischen Liturgie an; man wird ihre Aehnlichkeit mit der entsprechenden römischen nicht verkennen [2]:



[1] Pal. mus. I, 40.

[2] Introitus des Samstags vor Passionssonntag, Lib. Grad. 150.

Zweites Kapitel

Ordnung des liturgischen Gesanges durch Gregor den Grossen, um 600.

Die Tradition, welche dem heiligen Gregor I. (Papst 590-604) die Vollendung des liturgischen Gesanges zuschreibt, ist in neuerer Zeit angefochten worden durch Gevaert in seiner Schrift « Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine, Gand 1890 » [1]. Gevaert wollte die Reform den griechischen Päpsten Gregor II. und III. zuweisen. Sein Angriff hatte das Gute, dass er die Aufmerksamkeit mehrerer Forscher auf den so wichtigen Gegenstand lenkte. Entgegnungen blieben auch nicht aus. Der Solesmer Benediktinerpater Cagin veröffentlichte ein «Mot sur l'Antiphonale Missarum, 1890», worin er ein ebenso scharfsinniges, wie bedeutsames Argument für die Tradition ins Feld führte. Er stellte fest, dass die Kommuniontexte für die Werktage der Fastenzeit Psalm 1-26 entnommen sind, mit Ausnahme der Donnerstage, die ausserhalb dieser liturgischen Ordnung liegen. Da es nun bekannt ist, dass diese Tage durch Gregor II. (715-731) liturgisch eingerichtet wurden, so muss die Einrichtung der andern Fastenwerktage (für Text und Melodien) dieser Zeit vorausliegen. Weiter erschien auf dem Kampfplatz, der Benediktiner Germain Morin mit der Abhandlung « Les véritables Origines du Chant Grégorien » in der Revue Bénédictine 1890 [2]; auch er vermochte die Tradition durch neue Dokumente zu stützen. Zwei hochwichtige Argumente führte P. Mocquereau vor. Unter den Prologen, welche in vielen Hand-

[1] Deutsch von Dr. Riemann, Leipzig 1891.

[2] Deutsch von P. Elsässer, Paderborn, 1892. Will man sich rasch über die Argumente Gevaerts und Morins unterrichten, so kann man dazu den Artikel von Dr. Ebner « Gregor der Grosse und das römische Antiphonar » im kirchenmusikalischen Jahrbuch, Regensburg, 1892, mit Nutzen verwenden.

schriften den gregorianischen Gesängen vorausgehen und den heiligen Gregor wegen seiner liturgisch-musikalischen Reform preisen, findet sich auch ein solcher aus dem achten Jahrhundert [1]. Aber auch dieser ist schon eine Compilation; der originale Kern ist in Verbindung gebracht mit Teilen eines Gedichtes des heiligen Aldhelmus (639-709). Dieser englische Bischof beschreibt in einem Lobgedicht auf die Königstochter Bugge die gottesdienstlichen Feiern, die in der von ihr erbauten Kirche abgehalten wurden, und erwähnt dabei Antiphonen, Psalmen, Hymnen und Responsorien, die Bestandheile des gregorianischen Antiphonars [2]. Dann weist P. Mocquereau [3] nach, dass die liturgischen Psalmenmelodien, die einfachen, wie die melismatischen, auf den Cursus [4] zugeschnitten sind. Sie müssen entstanden sein zu einer Zeit, welche denselben kannte. Da nun nachweisbar die Kenntnis des Cursus in der christlichen Litteratur vom 7. bis zum 11. Jahrhundert verschwunden ist, so folgt, dass die genannten Melodien, wie das ganze Corpus, dem sie angehören, um 600 fertig waren. Zuletzt hat dann W. Brambach in einer kleinen, aber inhaltreichen Schrift « Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges » den Gegenstand behandelt [5]. Seine Beweisführung geht aus von der Thatsache, dass Inventare und Bibliothekverzeichnisse der karolingischen Zeit « gelasianische » und « gregorianische » Messbücher aufführen. Letztere waren diejenigen, die Karl der Grosse adoptierte, als er die Annahme des römischen Ritus anordnete. Der Gregor aber, auf welchen dies Messbuch, zu dem auch ein entsprechendes Gesangbuch vorhanden war, zurückgeht, kann, wie Brambach darthut, nur Gregor I. sein.

[1] Paléographie musicale, Bd. II S. 56.

[2] Das Gedicht Aldhelms steht in der Patrologia latina von Migne, Bd. 89, Sp. 289, im Auszug mitgeteilt von Schubiger, Sängerschule von St. Gallen, S. 2. Warum grade in England die Erinnerung an die Thätigkeit des heiligen Gregor besonders wach blieb, werden wir später sehen.

[3] Pal. Mus. Bd. IV, in der Abhandlung De l'influence du Cursus sur la structure mélodique et rhythmique de la phrase grégorienne, p, 25 ff.

[4] Unter « Cursus » versteht man regelmässig wiederkehrende rhythmische Cadenzen am Ende der Perioden, auch der Periodenglieder.

[5] Leipzig, M. Spiratis 1895, 7. Heft der Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten, herausgegeben von K. Dziatzko.

Man sieht, der Ansturm auf die Tradition ist mit allem wünschenswerten Erfolge abgeschlagen worden. Vieles bleibt aber noch dunkel; namentlich wäre es sehr zu begrüssen, wenn wir endlich über die liturgischen Reformen Gregors des Grossen im Zusammenhang aufgeklärt würden [1].

Worin bestand die Thätigkeit des heiligen Gregor? *Antiphonarium centonem compilavit*, sagt sein Biograph Johannes Diaconus [2], er hat den Antiphonarius cento kompiliert. Cento bedeutet eine Zusammenstellung, Auswahl, und wird hier sehr deutlich erklärt durch compilavit. « Antiphonar » ist der zusammenfassende Ausdruck für alle musikalischen Teile des kirchlichen Officiums und der Messe [3].

[1] Bekanntlich war P. Suitbert Bäumer dieser Aufgabe näher getreten: leider hat der Tod den fleissigen und gelehrten Forscher im vorigen Jahre der Wissenschaft entrissen.

[2] Migne Bd. 75, S. 90. Es sei hier die Vermutung ausgesprochen, dass der heilige Gregor vielleicht bei seiner musikalischen Reform durch sachverständige Musiker unterstützt wurde, oder wie man sich das Einzelne vorstellen will. Bei der oben folgenden Vergleichung zwischen ambrosianischen und gregorianischen Melodien ist dies zu berücksichtigen; sie möge nicht gepresst, sondern lediglich im Sinne einer Stilvergleichung verstanden werden.

Im Gegensatz zu Gevaert, der die Aussage des Johannes Diaconus anzweifelt, bin ich geneigt, in ihrer Form eine Bestätigung ihrer Richtigkeit zu erkennen. Es ist bekannt, dass man im Mittelalter, auch wenn es sich um musikalische Dinge handelt, mit Superlativen nicht kargte. Spätere Autoren nennen gradezu den heiligen Gregor den inventor des kirchlichen Gesanges; auch Guido von Arezzo musste sich ja diese Bezeichnung gefallen lassen. Hätte man zur Zeit des Johannes Diaconus nur eine vage Tradition von einer musikalischen Thätigkeit des heiligen Gregor besessen, so würde auch Johannes mit einem ähnlichen Ausdruck bei der Hand gewesen sein. Dass er sein Lob einschränkt, und nur von einer Zusammenstellung, Kompilation redet, scheint mir ein Beweis zu sein dafür, dass er eine Ueberlieferung vor sich hatte, die auf einer genauen Kenntnis der Arbeit des heiligen Gregor fusste. Aehnlich spricht sich Brambach aus, l. c. S. 12.

[3] Zunächst wird der Name « Antiphonar » die Sammlung der Antiphonen bedeutet haben; später hat man den Sinn des Wortes verallgemeinert und a parte potiori (bei weitem die meisten liturgischen Gesänge sind Antiphonen) wurde das liturgische Gesangbuch einfach Antiphonar genannt. So fassen die Choralhandschriften das Wort auf: Antiphonarium ist der Name nicht nur für die Sammlung der Officiumsgesänge (die heute ausschliesslich diesen Namen trägt), sondern auch für die der Messgesänge. In dieser allgemeinen Bedeutuug kennt das Wort Amalarius, der in seiner Schrift de ordine antiphonarii (Migne patr. lat. Bd. 105) sogar Lesestücke zum Antiphonar rechnet. Allerdings wissen wir gerade von

Der Ausdruck « Cento » bezeichnet kurz und bündig die musikalische Thätigkeit des grossen Papstes. Ihm lagen die im Laufe mehrerer Jahrhunderte entstandenen Melodien vor, eine grosse Anzahl von Gesängen, denen aber alles fehlte, was sie zu einer Einheit zusammenschliessen konnte. Es ist, wie wir schon bemerkten, wahrscheinlich, dass das ihm vorliegende Corpus musicum, wie es damals in Italien Verwendung fand, nichts anderes war, als der sogenannte ambrosianische Gesang. Auf ihm erhob sich seine Reform. Dass diesem aber alle Einheitlichkeit fehlte, wird aus unsern frühern Darlegungen klar sein. Die verschiedenen Möglichkeiten, in denen sich das Wort mit dem Ton zum Gesange verbinden kann, sind da vertreten, die ausgedehnte melodische Form und die einfache Rezitation auf einem Ton, deren Eintönigkeit nur durch eine bescheidene Schlusscadenz unterbrochen wird, wie die zahlreichen Möglichkeiten, die es zwischen diesen Extremen giebt. Insbesondere war der älteste Standpunkt gar nicht tauglich, einem musikalischen Kunstwerke einverleibt zu werden, denn er hat von Musik kaum etwas an sich, ist fast nur Sprache. Ein feinsinniger Musiker, wie der heilige Gregor, musste diesen Uebelstand herausfühlen. Er zog darum die alte Sprachmelodie mehr in das Gebiet der Musik hinein.

Man braucht nur die gregorianische Psalmodie gegen die ambrosianische zu halten, um die Aenderung und ihren Grund zu erkennen. Das Prinzip der Rezitation auf einem Tone ist geblieben; es war zu praktisch, als dass man es hätte antasten sollen. Jedoch hat die gregorianische Psalmodie zwei wichtige Neuerungen zu verzeichnen: Anfang und Mitte des Verses erhalten ebenfalls eine musikalische Ausschmückung. In der ambrosianischen begnügte sich die Musik damit, das Ende der Verse leicht zu umfliessen, die gregorianische erhebt die Rezitation um einige Stufen in die Sphäre der Musik hinein, indem sie an allen bedeutsamen Stellen eine, wenn auch geringe melodische Ausstattung zulässt.

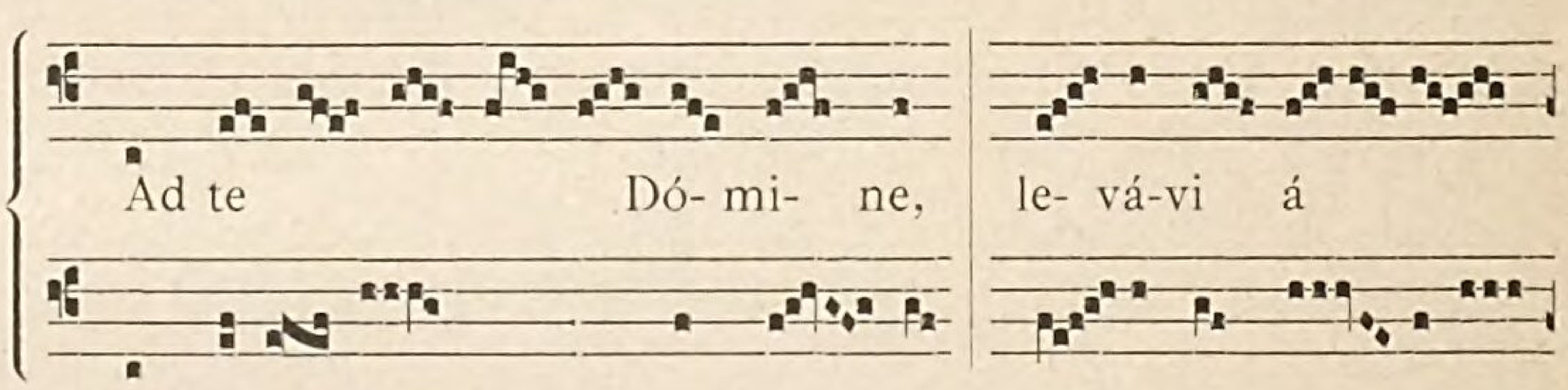
diesem Autor, dass es einen einheitlichen, feststehenden Gebrauch in dieser Sache nicht gab. Nach ihm wichen in der Benennung der liturgischen Gesangbücher Franken und Römer von einander ab (cf. den Prolog zu Amalars genannter Schrift). Ueber die Bedeutung der hier in Betracht kommenden Termini verbreitet sich eingehend Brambach, Psalterium, Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes. Berlin 1887, S. 22 ff.

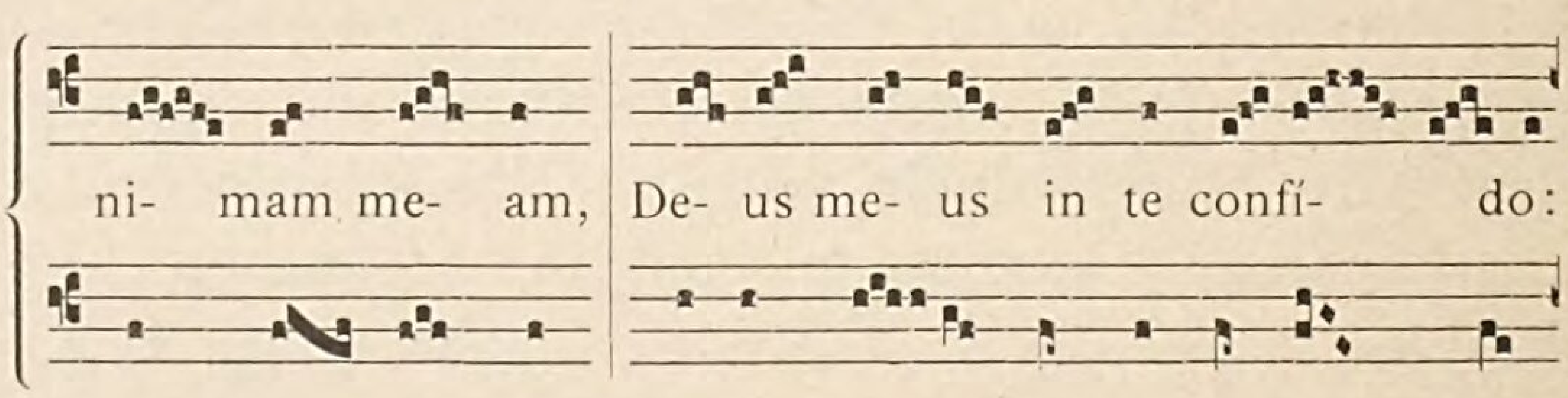
Schon diese verhältnismässig geringe Aenderung ist dazu angethan, uns in die Werkstatt des heiligen Gregor einzuführen. Sie zeigt, dass er eine echt musikalisch empfindende Natur war. Er erkannte die Fülle künstlerischer Kraft, die in dem Schatze der bisherigen kirchlichen Lieder enthalten war; er änderte darum nicht an den Grundlagen, sondern veredelte und verschönerte die etwas armseligen Formen der alten Zeit. Sein Sinn für schönes Zuzammenpassen der Teile schuf eine Psalmodie, die in ihrer Art ein Meisterwerk ist. Ueberall, wo der Zuhörer Gelegenheit hat aufzumerken, tönt ihm eine liebliche melodische Wendung entgegen, die ihn vergessen macht, dass der Psalm doch nur auf einem Ton rezitiert wird. Jeder Psalmvers ist lieblich in eine einfache Melodie hineingezogen, welche sich als Aufsteigen, Ruhepunkt, Absteigen charakterisiert, eine jener in allen Künsten so wirksamen Formeln, die hier in ganz kleinem Rahmen von besonders lieblicher Wirkung ist. Ohne Ebenmass und Logik giebt es auch in der Musik keine edle Ausdrucksweise; mit so bescheidenen Mitteln ist sie in der gregorianischen Psalmodie da hergestellt, wo früher Eintönigkeit herrschte.

Vergleichen wir weiter die oben mitgeteilte Melodie « Ad te, Domine, levavi » mit der entsprechenden gregorianischen; wir stellen beide Versionen untereinander [1]:

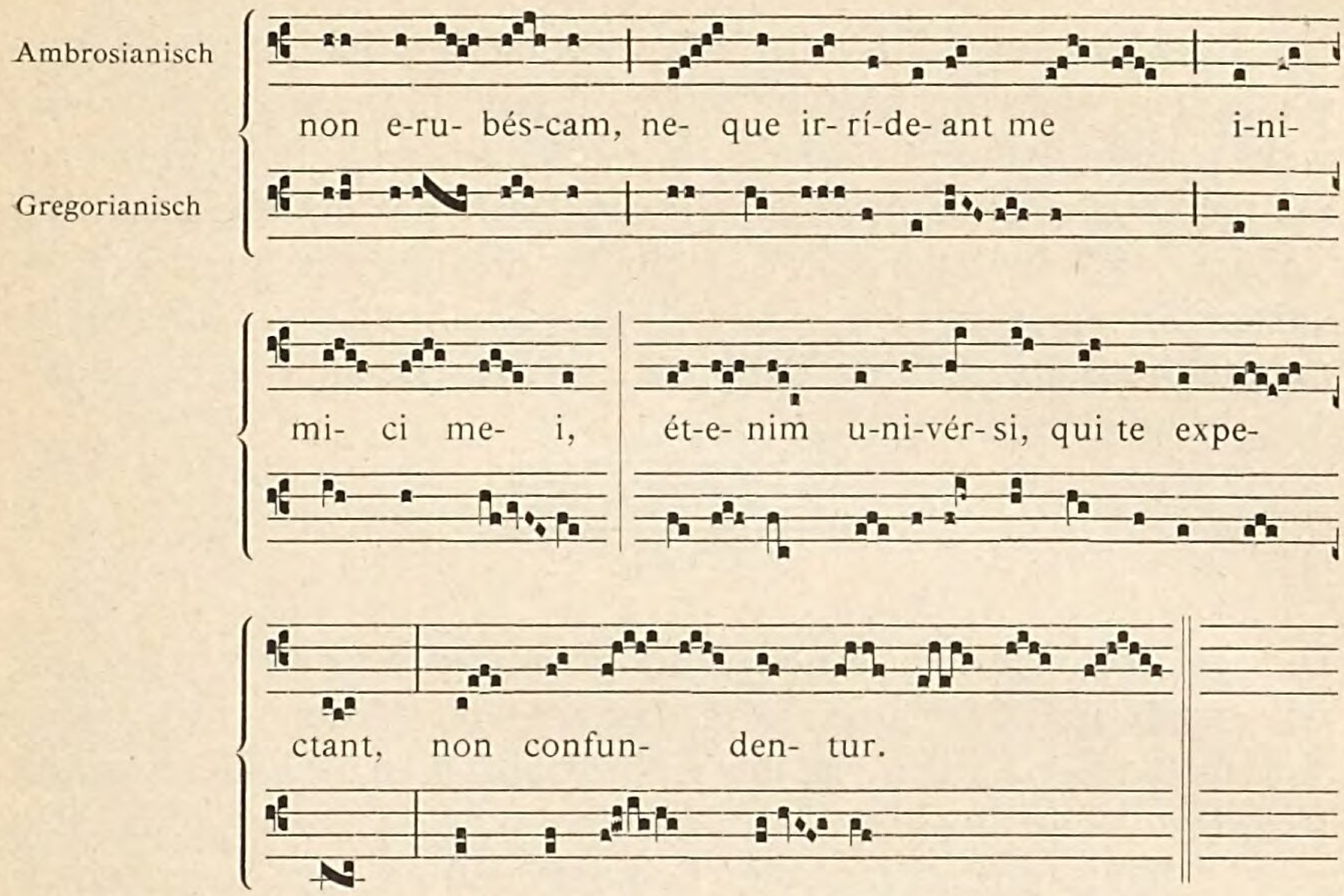
Ambrosianisch

Gregorianisch





[1] Die heutige römische Liturgie hat das Wort Domine am Anfang nicht mehr, infolge dessen Dom Pothiers Liber Gradualis, dem die gregorianische Version entnommen ist, auch nicht. Die Phrase für dieses Wort findet sich aber neumiert auf Linien z. B. im Graduale Sarisburiense der Plainsong and Mediaeval Music Society, S. 2, im Graduale ad normam cantus S. Gregorii von Michael Hermesdorff, S. 5 u. a.



Gegenüber der ambrosianischen Version ist die gregorianische eine Kürzung, die aber nicht durch einfaches Wegschneiden von Tonreihen erzielt ist, — das wäre ein unkünstlerisches Verfahren, — sondern durch eine organische Verarbeitung der Phrasen in einander. Die üppigen Melismen auf dem zweiten Worte «te» sind so zu etwas neuem zusammengeschweisst worden, welches in prägnanter Kürze genau dasselbe sagt, was die frühere Lesart weitläufig auszudrücken suchte: die Erhebung des Gemütes zu Gott. Wie feinsinnig dabei verfahren ist, ersieht man an folgendem: die ursprüngliche Version verwischt den gewollten Eindruck in etwa dadurch, dass sie, nachdem die Melodie ihre Spitze in dem Tone g erreicht hat, eine Melisme anfügt mit der Tendenz in die Tiefe (defe). Die gregorianische Lesart ist ein Aufschwung, dessen Wirkung durch nichts geschwächt wird. Dabei ist zu beachten, wie die Melismen auch hier motivisch begründet sind: die zwei Töne von « te » (c d) sind zunächst zweimal wiederholt, als ob die Melodie sich in die feste Position setzen wollte, von der aus sie sich in die Höhe schwingen kann; auch die höhere Neume besteht aus vier Tönen und entspricht dadurch der vorhergehenden. Die Logik der melodischen Entwicklung ist unantastbar.

Ebenso verständnisvoll ist der weitläufige Schluss der ambrosianischen Version geändert. Die Empfindung des Schlusses, welche diese dadurch herbeizuführen sucht, dass die Stimme sich auf der letzten Silbe breit ausklingen lässt, hat die gregorianische Version viel künstlerischer erreicht: die melodische Form der letzten Silben «-fundentur» vollzieht den Schluss in sich selbst, indem die Spitzen ihrer Gruppen eine absteigende Linie bilden:

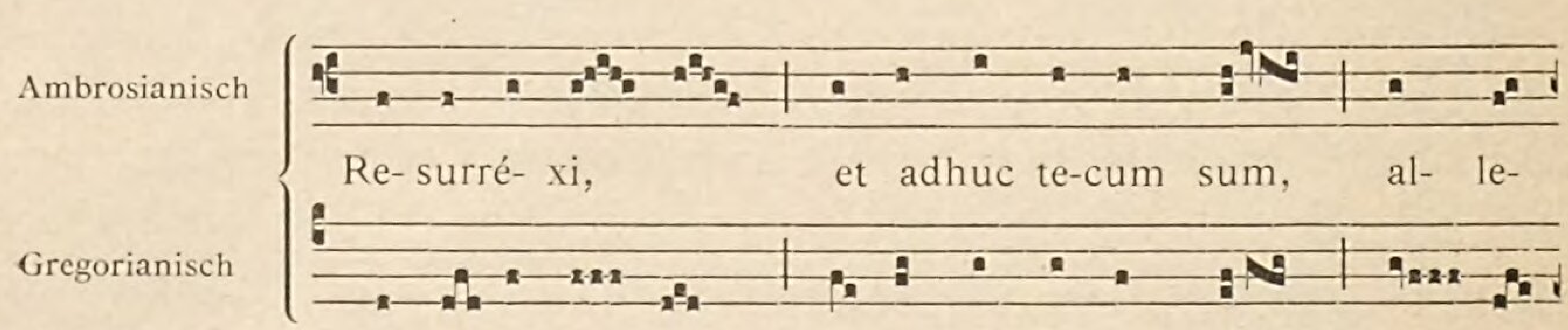


Dies geistvolle Mittel, welches die gregorianischen Melodien, wie wir noch im Zusammenhang betrachten werden, mit wahrer Virtuosität handhaben, ist der ambrosianischen Melodieform noch fremd; nur ein hochbegabter Künstler vermag es zu finden. Eine sehr beliebte ambrosianische Schlusswendung ist diejenige, die oben bei «-mine» (in «Domine»), «meam», «-do» (in «confido»), und «-bescam» angewendet ist.

Die gregorianischen Melismen der ersten Silbe von «animam» sind nicht minder ebenmässig, wie die reicheren der ambrosianischen Melodie, ja sie übertreffen dieselbe an Symmetrie, wie an Prägnanz; sie bilden eine liebliche Floskel voll Einheit und Zusammenhang.

Im Ganzen hat die Melodie eine bedeutende Verbesserung erfahren durch die schärfere Ausprägung des Grundrisses, indem die wichtigen Worte aus ihrer Umgebung hervortreten; man vergleiche die Wiedergabe der Worte «Deus», «non (erubescam)», «neque (irrideant)», «inimici». Hier macht die Kürze den Ausdruck plastischer und charakteristischer.

Zu denselben Resultaten führt die Vergleichung der Lesarten des Introitus vom Ostersonntag [1]:



[1] Pal. mus. II. 1891, S. 8



Die Aenderungen bei « Resurrexi » und « adhuc tecum sum » sind geistvolle Verbesserungen. Statt des Gegensatzes in der ambrosianischen Version, die den Text syllabisch behandelt und nur auf der letzten Silbe eine Melisme anbringt, ist in der gregorianischen Version eine Einheit vorhanden, die Glieder passen zusammen. In der Mitte der ersten Phrase steht einfach aber kraftvoll die betonte Silbe « re- » ; sie wird durch fast gleiche Wendungen köstlich eingerahmt. Aehnlich steht « tecum » in der Mitte der zweiten Phrase ; was darauf folgt ist fast dasselbe, wie was vorhergeht. In beiden Phrasen entwickelt sich die Melodie am meisten auf der Endsilbe ; das ist von der ambrosianischen Version herübergenommen und auch naturgemäss ; diese Melismen erhalten aber ein Gleichgewicht auf den vorhergehenden Silben, die auch ein wenig mit Musik umgossen werden und zwar nicht willkürlich, sondern unter zarter Rücksichtnahme auf die Einheitlichkeit der Gesamtwirkung. Indem das «alleluia», seinem Inhalte gemäss etwas reicher ausgestattet worden, ist es auch bezüglich seiner Ausdehnung den zwei vorhergehenden Gliedern genähert ; die erste Phrase besteht aus 11, die zweite aus 12, das « alleluia » aus 13 Tönen, d. h. sie sind ungefähr gleich. So offenbart sich das Streben, Symmetrie und Ebenmass zu schaffen überall in der Kunst des heiligen Gregor. Dazu hat es hier nur der vier Töne

d, e, f und g bedurft, um so verschiedenes und so vieles zu sagen.

Innerhalb dieser Quarte bewegt sich auch der zweite Teil fast vollständig: « posuisti super me manum tuam, alleluia », und doch sind hier daraus ganz neue Gedanken geformt. Die einzelnen Glieder haben ebenfalls ungefähr gleiche Ausdehnung « posuisti » hat 11, « super me » 10, « manum tuam » hat 11 und « alleluia » wieder 10 Töne, wozu noch der reizende Porrectus auf dessen letzter Silbe hinzukommt, der wie eine Meditation klingt. Ein grosser Vorzug vor der ambrosianischen Fassung ist aber das schöne symmetrische Verhältnis zwischen Höhen und Tiefen der Melodie. Diese gleicht einer Guirlande, deren Windungen wohl abgemessen sind. Damit stossen wir auf ein Kunstmittel, woran man die echten gregorianischen Melodien sofort erkennen kann. Bis in die kleinsten Glieder einer Melodie erstreckt sich dieses Streben nach Ordnung und Ebenmass. Geht die melodische Linie einmal in die Höhe, so wird sie bald auch zur Tiefe sich wenden, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren; sehr oft sind diese Bewegungen auch in den Intervallen symmetrisch. So gearbeitete Verzierungen sahen wir schon bei « et adhuc » und « sum », ebenso bei « alleluia », hier jedoch sind sie mit Händen zu greifen. Die Neume von « po- » windet sich um die Dominante[1] f nach oben, die folgende genau entsprechend nach unten; was auf « -isti » und « super me » folgt, offenbart gleiches Verhältnis; vom f steigt die Melodie eine Terz bis a, später fällt sie um ebensoviel nach d, erst dann kann sie sich dauernd auf f beruhigen, auf welchem Ton denn auch « me » abschliesst. Bei « manum » geht die Melodie unter das f, gleich darauf auch darüber; die melodischen Bogen der beiden Worte « manum » und « tuam » sind fast die gleichen, nur umgekehrte. Man kann Entsprechung noch weiter bis ans Ende der Melodie verfolgen; in grossem Stil ist sie vorhanden zwischen den Gliedern, « mirabilis facta est » und « scientia tua »; dort haben die Worte die Neigung zur Tiefe, hier zur Höhe. Und wie feinsinnig sind die zwei « alleluia » am Schlusse geändert: die Silben « alle- » und « luia » sind das erstemal mit den gleichen Figuren ausgestattet, nur klingt das « a » in « luia » noch floskelhaft weiter; das zweite

[1] Ueber die Dominante f später.

« alleluia » ist identisch mit demjenigen am Ende des ersten Teiles.

Der heilige Gregor wird sich aber nicht damit begnügt haben, zu ändern und zu verbessern, wo etwas den Anforderungen der Kunst nicht gerecht wurde. Er hat gewiss auch selbst Melodien komponiert. Ein Künstler, der mit so grossem Verständnis für kunstgemässe Wirkung zu ändern versteht, verfügt auch über die Kraft, die Neues schafft. Von diesen Melodien aber dürfen wir annehmen, dass sie in noch viel höherm Grade dem Ideal der absoluten Melodie nahekamen. Dort war seine Thätigkeit ja immer nur eine unfreie, wie viel Schöneres und Kunstgerechteres musste aber hervorgehen, wenn er aus eigenstem Drange heraus schuf, seiner hohen Begabung freien Lauf lassen konnte! Wir sind heute nicht mehr in der Lage, im Einzelnen die Lieder anzugeben, die er selbst komponierte; sicher waren es aber nicht die geringsten, und wenn wir Melodien finden, die in gleicher Weise durch Genialität der Erfindung, wie durch weise Formgebung sich auszeichnen, so dürfen wir zum wenigsten denken, dass die eigensten Schöpfungen des heiligen Papstes diesen nicht unähnlich waren.

Viele der vorhandenen Melodien waren sicher auch auszumerzen, weil sie überhaupt nicht auf der künstlerischen Stufe standen, die eine Verbindung mit den andern erlaubt hätte, und so radikal hätten verändert werden müssen, dass von ihnen nichts mehr übrig bleiben konnte.

Vor allem aber kam es darauf an, aus dem vorhandenen Material eine Einheit zusammenzustellen. Diese Aufgabe war die grösste und schwierigste. Es ist viel leichter, vollendete Kunstwerke zu schaffen, als aus einer bunten Vielgestaltigkeit ein Ganzes voll Zusammenhang und Einheitlichkeit zu bilden. Der heilige Gregor hat die Aufgabe in einer Weise gelöst, die zu den merkwürdigsten Erscheinungen gehört, welche die Kunstgeschichte aufzuweisen hat. Die gregorianischen Gesänge machen einen so einheitlichen Eindruck, dass man glauben könnte, sie rührten alle von einem einzigen Komponisten her. Man sehe nur, wie die verschiedenen Gesänge der Messe, die Introitus, die Gradualien, Tractus, Alleluia, Offertorien und Communionen alle ihre bestimmten Eigentümlichkeiten der Melodiebildung besitzen, so dass man von ebensovielen musikalischen Formen

reden kann. Verhältnismässig einfach sind die ersten und letzten Messgesänge, Introitus und Communio ; was aber dazwischen liegt, strahlt in einer oft unnachahmlichen Tonfülle. Pater Kienle sagt in dieser Beziehung sehr richtig [1] : « Obgleich das ungeübte Auge wenig Unterschied entdeckt, so giebt es doch verschiedene Formen solcher Modulationen ; sie sind nicht unterschiedlos in ihrem Reichtum, gleichförmig in der Fülle. Jeder Text hat entsprechend seiner liturgischen Stellung eine eigene Modulationsweise, einen bestimmten traditionellen Typus ; dieser durchzieht jede melodische Bildung und giebt ihr seinen Charakter. So erkennt man eine Melodie, die von einem Offertorium stammt und kann sie nicht ohne gegen das choralische Formgesetz zu verstossen, auf einen Introitus oder eine Communio anwenden ».

Die mittelalterlichen Sänger kannten diese Eigenheit ihrer Melodien ganz genau ; sehr schön spricht der heilige Oddo sich darüber aus [2] : « Es ist klar, dass der heilige Gregor mehr als jeder Andere durch göttlichen Beistand das Verständnis dieser Kunst erreicht hat. Denn wenn man recht bedenkt, ist es gar wunderbar, wie er in den nächtlichen Responsorien uns aus der Schlafbefangenheit ernst und nachdrucksvoll zum Wachen ermuntern will ; in den Antiphonen ist seine Weise leicht und lieblich ; in den Introitus sammelt er wie mit Heroldsrufen zum heiligen Dienst ; das Alleluia ist voll süsser Freude ; im Tractus und Graduale geht er eben, gemessen in tieferer Stimmlage einher. In

[1] Choralschule 105.

[2] Ex quo probatur, quod S. Papa Gregorius plus omnibus per divinam gratiam huius artis industriam sit adeptus. Nam si perpendas, valde mirabile est, quod in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter et dissolute ad vigilandum nos exhortare videtur ; in antiphonis vero plane ac suaviter sonat, in introitibus vero quasi voce praeconia ad divinum clamat officium, in Alleluia suaviter gaudet, in tractu vero et gradualibus plane et protense humiliataque voce incedere videtur. In offerendis vero et earum versibus quantum in hac arte valuerit, patefecit. . . . Ille autem maxime auctoritati ecclesiae contradicit, qui propter aliorum cantus divinum B. Gregorii donum penitus praetermittit. Nam cum alia sunt accipienda, tanti tamen patris auctoritas summopere est veneranda. Gerbert scriptores I, 276 ; obige Uebersetzung ist die des P. Kienle am angegebenen Orte.

den Offertorien und besonders in seinen Versen [1] offenbart er alle Macht seiner Kunst». Elias Salomo [2] sagt in demselben Zusammenhange, die gregorianischen Formen seien so verschieden und mannigfaltig, und ihre Natur gestatte es so wenig, die eine mit der andern zu verwechseln, dass vielmehr eine solche Gesangsweise verkehrt sei und augenscheinlich von einem Musiker herrühre, der alles durcheinander würfe.

Die Einheitlichkeit in den gregorianischen Melodien lässt sich noch in vielen andern Punkten darthun. Die Gesetze der Melodiebildung und des Rhythmus sind im Grunde überall dieselben und legen Zeugnis ab für die zielbewusste Arbeit der Redaktion. Gregor war erfüllt vom Bewusstsein der künstlerischen Verantwortlichkeit, als er sich daran gab, zu ändern, was die Vorzeit geschaffen. Sein Werk setzt eine seltene Lauterkeit der künstlerischen Gesinnung voraus.

Unter den grossen Künstlern der Vergangenheit ist der heilige Gregor einer der grössten; in seinem Werke ist das *künstlerische Ideal der absolut einstimmigen lyrischen Umkleidung des liturgischen Textes erreicht.*

Scholam quoque cantorum, quae hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit; eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus basilicae beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus eius, in quo recumbans modulabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur, sagt Johannes Diaconus weiter.

Im ganzen Mittelalter ruhte die lehrhafte Unterweisung viel mehr auf dem mündlichen Unterricht wie heute; der schriftliche hatte bei weitem nicht gleiche Bedeutung. Eine besonders interes-

[1] Es dürfte bekannt sein, dass in alter Zeit das Offertorium und die Communio ebenfalls ihre Versus hatten, wie das noch heute in der Totenmesse der Fall ist. Der verdiente Choralforscher Mich. Hermesdorff († 1885) begann im Jahre 1883 einige Offertoriumsverse zu veröffentlichen, in den Beilagen zum Gregoriusblatt für die Mitglieder des Choralvereins 1883, S. 7 ff. Es ist zweifellos, dass ein eingehendes Studium dieser Offertoriumsverse interessante und für die gregorianische Melodik hochwichtige Resultate zu Tage fördern wird.

[2] Gerbert, III 56: et ita sunt diversa et varia, quod unum genus non cadit in aliud, neque debet neque eius natura permittit. Quod si secus factum fuerit, ille cantus erroneus, et ab indiscreto musico videtur editus fuisse.

sante Seite dieses Verhältnisses liegt in der Art und Weise, wie der musikalische Unterricht gehalten wurde. Aus Gründen, die uns noch beschäftigen werden, ging die Unterweisung im Gesange so vonstatten, dass die Schüler die Melodien fast auswendig lernten, was ihnen aber, wie wir sehen werden, bei weitem nicht die Mühe machte, die in unserer Zeit erforderlich wäre. Wohl gab es eine schriftliche Vorlage; diese aber war etwas anders als ein modernes Notenbuch, aus dem man einfach die Melodie abliest. Dies Verfahren kannte man nicht. Da demnach der Lehrer die Gesänge gewissermassen aus seinem Munde in den seiner Schüler hinüberfliessen liess, musste der heilige Gregor, wenn er sein Werk verbreiten wollte, auch selbst die Sorgen des Gesanglehrers übernehmen. Er entliess aus seinem Munde den Hauch der lieblichen Weisen, der segensreich und fruchtbringend über alle Völker dahinwehen und an allen Orten das rechte Lob des Herrn entzünden sollte. Dass der heilige Gregor dieses Amt nicht leicht und oberflächlich versah, dafür bürgt die Einheit der Tradition, die ohne einen soliden Anfang nicht möglich gewessen wäre, darauf deutet auch die Angabe des Johannes Diaconus hin, wonach zu seiner Zeit noch das Strafinstrument vorhanden war, womit er seinen Singknaben drohte, wenn ihr Eifer zu wünschen übrig liess [1].

Das authentische Antiphonar aber, welches seine Gesangsweise enthielt und das noch Johannes Diaconus sah, war mit goldener Kette an den Altar des heiligen Petrus befestigt. Auf dies Antiphonar gehen indirekt die vielen alten Choralhandschriften zurück, die sich überall noch heute finden. Wenn dieselben untereinander

[1] Gregor verweigerte einmal einem Priester die bischöfliche Würde, weil er nicht psallieren konnte (Sed nec Joannem prosbyterum, Psalmorum nescium, praesumpsimus ordinare, quia haec eum res minus sui profecto habere studium demonstrabat. Epistol. Greg. Magn. lib V, cp. 48. Migne, p. l. 77, Sp. 778. Zu vergleichen auch lib. X, cp. 34, Migne Sp. 1090). Das Wort psallere könnte heute auch das blosse Abbeten der Psalmen bedeuten. Im Mittelalter war damit immer der Psalmen-*Gesang* gemeint. Da man nicht jedem Kleriker oder Mönch eine Handschrift der Psalmen geben konnte, so mussten diese auswendig gelernt sein, wie es heute bei den Karthäusern noch der Fall ist. Man legte darauf im Mittelalter ein grosses Gewicht. Das 2. Concil von Nicaea (787) bestimmt: Decernimus quemlibet quidem, qui ad episcopalem gradum est promovendus, psalterium nosse. Aehnlich das 8. Concil von Toledo u. a.

so wunderbar übereinstimmen, was keiner leugnen kann, der sich ein wenig in dieser Richtung umgesehen hat, so erkennt man die Gewissenhaftigkeit, mit der man später von einer Copie eine andre abschrieb, ebenso aber folgt daraus, dass auch die erste Copie sich an das Original gehalten hat [1].

« Die römische Sängerschule bewahrte den Melodienschatz des heiligen Gregor. Sie erscheint in den nächsten zwei Jahrhunderten wie der feste, starke Hort des kirchlichen Gesanges; bei ihr waren die Melodien sicher geborgen; sie teilte denselben den neubekehrten Völkern mit », sagt Ambr. Kienle [2]. Der Segen Gottes ruhte unverkennbar auf ihnen. Die Mängel der damaligen Notenschrift verlangten eine um so grössere Kraft der Tradition. Darum liess die Vorsehung nach zweihundert Jahren dieser Gesangschule eine Tochter entstehen, welche sich zu gleichem, ja vielleicht noch grösserm Glanze entwickelte, die von St. Gallen, die ihrerseits so lange zu wirken hatte, bis durch eine unfehlbare Notenschrift die Gefahr einer Verschlechterung der Gesänge beseitigt war.

Es ist konstanter Glaube des Mittelalters, dass der heilige Gregor bei seiner Reform sich des direkten Schutzes des heiligen Geistes zu erfreuen hatte; in den mannigfachen Aussprüchen und Handlungen findet er seinen Ausdruck. Das Manuscript des Mönches Hartker von St. Gallen enthält auf einem der ersten Blätter folgende bildliche Darstellung: auf seinem Throne sitzt der heilige Papst und diktiert einem Schreiber die Melodien, die der heilige Geist in Gestalt einer Taube ihm eingiebt [3]. Eine andere Handschrift schickt dem Introitus des 1. Adventsonntags « Ad te levavi » folgenden Text mit Melodie voraus: Sanctissimus namque Gregorius, cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit Spiritus sanctus super eum in specie columbae et illustravit cor eius et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi [4].

[1] Mehr darüber später.

[2] Choralschule 121.

[3] Man findet diese Darstellung bei Gerbert, De cantu et musica sacra, St. Blasien, 1774, I. vor S. 1, bei Lambillotte, Antiphonaire de St-Gall. Bruxelles 1872, pl. 1, phototypisch wiedergegeben in der Paléogr. mus. II (1891) Tafel 2.

[4] Nach Gerbert l. c. II, 2 eine Handschrift in Verona aus dem 10. oder 11. Jahrhundert. Der Benediktiner Dom Joseph Pothier, dessen Liber Gradualis

Man möge sich auch der schon mitgeteilten Worte des heiligen Oddo erinnern : ex quo probatur, quod S. Gregorius plus omnibus per divinam gratiam huius artis industriam sit adeptus.

Mit der Vollendung und Regelung des kirchlichen Gesanges durch Gregor den Grossen stehen im Einklang die Resultate jüngst stattgehabter Forschungen über die Entwicklung des Messantiphonars von Gregor an bis zum 13. Jahrhundert [1]. Die Nachfolger Gregors I. brachten seinem liturgisch-musikalischen Werke eine solche Wertschätzung entgegen, dass sie verschwindend wenig neue Melodien hinzufügten. Für die neuen Feste, die nach Gregors Tod aufkamen, nahm man meist entweder aus vorhandenen Messen Text und Melodie herüber, oder was noch gewichtiger ercheint, selbst wo man neue Texte schuf, wagte man keine neue Melodien zu komponieren, sondern legt die neuen Worte unter gregorianische Melodien [2]. Ein paar solcher Uebertragungen seien erwähnt : als Gregor II. (715-731) für die Donnerstage der Fastenzeit, die bis dahin keine Messen hatten, solche einsetzte, suchte man aus den Messen der Sonntage nach Pfingsten die einzelnen Stücke zusammen. Ebenso entlehnte man Text und Musik für den Donnerstag nach Pfingsten, die Vigilie von Epiphanie, für die Circumcisio etc. etc. Die Ehrfurcht vor den

nach alten Handschriften gearbeitet ist, setzt diesen Text mit Melodie ebenfalls an den Anfang seines Werkes. Man vergl. noch Pal. mus. II, 18 ff., die Mailänder musica sacra 1890, S. 38, Germanus Morin, les véritables origines, S. 28. etc.

[1] Walter Howard Frere in der Einleitung der phototypischen Reproduction des Graduale Sarisburiense (durch die Plainsong and Mediaeval Music Society), London 1893 und 1894; man vergleiche darüber meine Mitteilungen im Oktober- und Novemberheft des Katholik 1894, wolle aber nicht vergessen, die am Schlusse des Novemberheftes mitgeteilten Druckfehlerverbesserungen einzusehen.

[2] Cagin, Un mot sur l'Antiphonale missarum, Solesmes 1890. Man vergleiche auch Morin l. c. 58. Dasselbe Verfahren hat Dom Pothier in seinem Liber Gradualis für die neuen Feste angewendet, er wählte sie aus dem Schatze der nicht mehr im Gebrauche befindlichen alten Melodien aus, so dass auch die neuen Feste in der genannten Choralausgabe gregorianische Melodien haben. Es sei das ein für allemal bemerkt, um zu erklären, warum in den späteren Untersuchungen nicht nur Melodien von alten, sondern auch solche von neuen Festen herangezogen sind. Dass übrigens diese Art der Verwendung alter Melodien für neue Texte der gregorianischen Anschauung von dem Verhältnisse der Melodie zum liturgischen Text entspricht, wird später noch im Zusammenhang gezeigt werden.

Einrichtungen des gregorianischen Messantiphonars zeigt sich auch noch in vielen andern Dingen. So hat man bei der Aufstellung neuer Feste die bis dahin dem betreffenden Tage angehörigen Stücke nicht einfach verschwinden lassen, sondern häufig in irgend einer Form erhalten; die zweite Messe vom heiligen Johannes Baptista z. B. und die Frühmesse vom heiligen Johannes Evangelista kamen ins Commune Sanctorum etc.

Der Grund dieser merkwürdigen Erscheinung kann nicht in dem Nachlassen der musikalischen Schaffenskraft liegen; denn neue Melodien für die Horae des Officiums sind gar nicht selten; man kann sie nur aus der Achtung erklären, die man einem fertig vorliegenden und von einer grossen Autorität herrührenden Werke entgegenbrachte, und da tritt als beste und einzige Lösung die Ueberlieferung von den kirchenmusikalischen Massnahmen des heiligen Gregor auf.

Das allerschönste Zeugnis für das Werk des grossen Künstlers und Papstes ist aber die tausendjährige Bewahrung seiner Weisen in Schrift und Mund.

Drittes Kapitel

Die Verbreitung des gregorianischen Gesanges.

Der Organisator des liturgischen Gesanges ahnte wohl nicht, dass seine Weisen sich die Anerkennung der ganzen lateinischen Welt erobern sollten. Er hatte nur die Bedürfnisse der päpstlichen Kapelle im Auge. In der That blieben die Gesänge ausserhalb Roms zuerst noch so, wie sie vor Gregor waren. Auch als seine Lieder allmählich sich weiter verbreiteten, verdrängten sie die ambrosianische, gallikanische und mozarabische Form des liturgischen Gesanges keineswegs; diese bestanden daneben und es dauerte lange, bis sie der neurömischen Platz machten.

Die mailändische Kirche fuhr fort zu singen, wie man früher überall in Italien gesungen hatte, und die Versuche, ihr ihre Eigenheiten zu nehmen, scheiterten an dem Widerstand des Volkes. Der mailändische Kirchenhistoriker Landulfus, der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts schrieb, erzählt, Karl der Grosse habe solche Absichten gehegt und nur durch ein Wunder seien seine Bestrebungen vereitelt worden. Das Volk fastete und betete, um vom Himmel die Entscheidung zu erlangen. Man legte die beiden liturgischen Bücher, das gregorianische und ambrosianische auf den Altar des heiligen Petrus; plötzlich öffneten sich beide zu gleicher Zeit, wodurch man ihre Gleichberechtigung bestätigt fand. Diese Geschichte hat vieles an sich, was einer spätern Rechtfertigung eines vorhandenen Gebrauches ähnelt, ist auch schon von Muratori [1] verdächtigt worden. Später hat Papst Nicolaus II. denselben Versuch wiederholt; die Bemühungen seines Abgesandten, des heiligen Petrus Damianus, hatten ebensowenig Erfolg. Im 15. Jahrhundert war es der Kardinal Branda de Castiglione, der

[1] Antiquit. Ital. IV, 834.

auf Betreiben des Papstes Eugenius IV. die Mailänder veranlassen wollte, ihre Sonderliturgie aufzugeben. Diesmal soll es etwas stürmischer hergegangen sein, so dass der bedrohte Kardinal sein Heil in der Flucht suchte [1]. Papst Alexander VI. hat die ambrosianische Liturgie bestätigt (1497). Ohne die Anstrengungen des heiligen Karl Borromäus wäre es später dem spanischen Statthalter gelungen, die römische Liturgie überall in Mailand einzuführen. Unter mancherlei Veränderungen hat sich die mailändische Liturgie in der Stadt Mailand bis auf den heutigen Tag erhalten, im Kern ein ehrwürdiges Denkmal uralter Zeit.

Die gallikanische Liturgie bekundete keine solche Widerstandsfähigkeit; was Karl dem Grossen in Mailand nicht gelang, gelang ihm in Gallien. Von da an hat die römische Liturgie namentlich in Lyon eine treue Bewahrung gefunden, das noch zu der Zeit, wo man in Frankreich die neuern gallikanischen Sonderliturgien einführte [2]. Einige Spuren der alten gallikanischen Liturgie haben sich aber noch durch die Jahrhunderte hindurch gerettet, bis vor einigen Jahren « die reiche und interessante römisch-französische Liturgie » [3] in Trier, der letzten Stadt, wohin sie sich geflüchtet hatte, abgeschafft worden ist.

Die spanische, mozarabische Liturgie war im 7. Jahrhundert durch die Bischöfe Isidor von Sevilla und Eugenius von Toledo geordnet worden. Auch hier hielt das Volk mit grosser Zähigkeit an seinen Gebräuchen. Um das Ende des 11. Jahrhunderts fand die gregorianische Liturgie in Spanien Eingang. Besonders bemühte sich Papst Gregor VII. um deren allgemeine Annahme [4].

Dass die gregorianischen Gesänge im Laufe der Jahrhunderte das Gemeingut der lateinischen Kirche wurden, verdanken sie zwei Eigenschaften. Sie waren das Werk eines Papstes und erklangen in Rom, im Herzen der Christenheit. Für die Herstellung der Einheit auch in solchen Dingen, welche nicht mit der Glaubensregel zusammenhängen, die allmählich die gesamte Kirche sich aneignete, waren sie ein hervorragendes Mittel. Die seltene Verbindung urkräftigen und gesunden musikalischen

[1] Guéranger, Institut liturg. I 189.
[2] Pothier, le chant de l'église de Lyon du VIII[e] et XVIII[e] siècle.
[3] Germain Morin l. c. 21.
[4] Guéranger l. c. 268 ff.

Lebens und höchster künstlerischer Weisheit, die im Werke des heiligen Gregor sich äusserte, gab ihnen auch die künstlerische Berechtigung zur allgemeinen Verbreitung.

Es ist bekannt, dass auf dem gregorianischen Gesange alle spätere Entfaltung der Musik überhaupt fusst. Ein bekannter Ausspruch des Musikhistorikers Ambros sagt sehr wahr [1]: « Der gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, dass die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte..... Es ruhte auf ihm ein eigener Segen: die Länder, welche ihn annahmen... waren alle berufen, Pflegestätten der Musik zu werden, wo sie im Wetteifer gefördert wurde und wunderbar gedieh ». Diese Fähigkeit, überall neue Kräfte zu wecken und einer tausendjährigen Entwicklung der Kunst die Richtung zu geben, verdankt der gregorianische Gesang seinem hohen Kunstwerte. Ein mittelmässig begabter Künstler hätte nie so wirksam die Schicksale der spätern Zeit beeinflussen können. Es war darum ein grosses Glück für die Kunst im allgemeinen, dass ein heiliger Gregor das Fundament zu legen hatte.

Welch kostbare Kräfte im gregorianischen Gesang schlummerten, sollte gleich das erste Volk darthun, das ihn adoptierte. Die Verbreitung des Christentums in *England* ist neben der liturgischen Reform das grösste Verdienst des heiligen Gregor. Man weiss, dass er grade dieser Nation eine besondere Liebe entgegenbrachte. Im Jahre 596 schickte er den Abt Augustinus mit 40 Genossen nach England [2]. Es wird ausdrücklich erwähnt, dass sie unter heiligem Gesange in Prozession dem König Aedilbert entgegenzogen und ihm die frohe Botschaft verkündeten [3]. Damit war der Grund gelegt zu der glorreichen Tradition des gregorianischen Gesanges in England, die so reichliche Früchte trug. Kent, die Residenz des genannten Königs, wurde das Centrum der Bewegung. Später schickte Gregor dem Augustinus weitere Ge-

[1] Ambros. Geschichte der Musik, 3. Aufl., Bd. II, S. 129.

[2] Beda venerabilis, hist. eccles. I, 23, Migne, patrol. lat. Bd. 95, S. 52.

[3] Ebenda cap. 25; die Antiphon, die sie sangen, war eine gregorianische und ihr Text folgender: Deprecamur te Domine, in omni misericordia tua, ut auferatur furor tuus et ira tua a civitate ista, et de domo sancta tua, quoniam peccavimus, Alleluia; die Melodìe hat Pothier in der Revue de chant Grégorien, Grenoble 1894, Nr. 9 mitgeteilt.

hülfen, unter denen Beda den Mellitus, Justus, Paulinus und Rufinianus nennt [1]. Ausdrücklich wird erwähnt, dass er sie mit allem für die heiligen Handlungen und den Dienst der Kirche Nötigem versah, mit geweihten Geräten, Altarkleidern u. a., wie auch mit Handschriften [2]. Wenn es dem heiligen Papste auf kunstgerechte und würdige Feier des Gottesdienstes so sehr ankam, so ist es sicher, dass unter den « vielen Handschriften » auch solche waren, die den liturgischen Gesang enthielten. Nach England kamen demnach die ersten Copien des gregorianischen Antiphonars. Von ihnen stammen mittelbar alle noch heute daselbst vorhandenen Handschriften des liturgischen Gesanges ab.

Der Bischof Augustinus gründete ein Kloster zu Ehren des heiligen Petrus [3], womit die Möglichkeit einer geordneten Tradition gegeben war. Papst Honorius lobt im Jahre 634 den gleichnamigen Bischof, weil er die Regel seines Lehrers Gregorius so treu befolge [4]. Die Klöster, die bald auch in andern Gegenden Englands und in Schottland erstanden [5], trugen zur Erstarkung der Ueberlieferung mächtig bei. Auch die Sendung des Hadrian und Theodor nach England unter Vitalian, im Jahre 669 [6], wirkte in derselben Richtung. Von beiden wird hervorgehoben, dass sie in allen weltlichen und geistlichen Wissenschaften überaus bewandert waren und dieselben andere zu lehren sich bemühten [7]. Wenn man bedenkt, dass die Musik im Mittelalter ein wesentlicher Bestandteil wissenschaftlichen Studiums war, wird man ohne zu viel zu sagen, behaupten dürfen, dass auch der kirchliche Gesang von ihren Bemühungen Nutzen hatte. Es wird ja ausdrücklich betont, dass von nun an alle Kirchen Englands den liturgischen Gesang lernten. Einer ihrer Schüler war der Gesanglehrer Aeddi mit dem Beinamen Stephanus, den Bischof Wilfried von

[1] Ebenda cap. 29.

[2] Generaliter universa, quae ad cultum erant ac ministerium ecclesiae necessaria, vasa scilicet sacra et vestimenta altarium, ornamenta quoque ecclesiarum et sacerdotalia vel clericalia indumenta, sanctorum etiam apostolorum ac martyrum reliquias, *nec non et codices plurimos.*

[3] Beda, l. c. Sp. 74.

[4] Ebenda Sp. 111.

[5] Ebenda Sp. 145 und 179.

[6] Ebenda S. 171.

[7] Ebenda S. 174.

Northumberland zu sich rief, um daselbst den Gesang zu lehren [1]. Ein tüchtiger Sänger, Namens Putta, der sich durch grosse geistige Bildung auszeichnete, wurde sogar zum Bischof geweiht. Er hatte den gregorianischen Gesang in Rom an der gregorianischen Schule gelernt [2]. Von der grössten Bedeutung war jedoch die Wirksamkeit des Abtes Johannes, der Vorsänger an der Kirche des heiligen Petrus in Rom gewesen war, und den der Abt Biscop von dort mit nach England genommen hatte. Von allen Seiten kamen Schüler herbei und lernten den Gesang für das ganze Jahr, wie er in Rom von den päpstlichen Sängern gehalten wurde [3]. Der Nachfolger des heiligen Wilfried Acca, der selber ein ausgezeichneter Sänger war, verschaffte sich einen Gesanglehrer von Kent, der von den dort wirkenden Schülern derer ausgebildet war, die selbst den Unterricht des heiligen Gregor genossen hatten, mit Namen Maban. Dieser hatte seinen Klerus zu unterweisen. In den zwölf Jahren, wo Maban bei ihm wirkte, brachte er den Kirchengesang zu grosser Blüte [4]. In der Basilika,

[1] Sed et sonos cantandi in ecclesia ab hoc tempore per omnes Anglorum ecclesias discere coeperunt, ebenda.

[2] Ebenda Sp. 175: ordinavit virum magis ecclesiasticis disciplinis institutum et vitae simplicitate contentum, quam in saeculi rebus strenuum, cui nomen erat Putta; maxime autem modulandi more Romanorum, quem a discipulis beati papae Gregorii didicerat, peritum.

[3] Ebenda Sp. 199: Vir venerabilis Joannes, archicantor ecclesiae sancti apostoli Petri et abbas monasterii beati Martini, und Sp. 200: Accepit et praefatum Joannem abbatem Britanniam perducendum, quatenus in monasterio suo cursum canendi annuum, sicut ad sanctum Petrum Romae agebatur, edoceret; egitque abbas Joannes, ut iussionem acceperat pontificis, et ordinem videlicet ritumque canendi ac legendi viva voce praefati monasterii cantores edocendo, et ea quae totius anni circulus in celebratione dierum festorum poscebat, etiam litteris mandando; quae hactenus in eodem monasterio servata et a multis iam sunt circumscripta. Non solum autem idem Joannes ipsius monasterii fratres edocebat, verum de omnibus paene eiusdem provinciae monasteriis ad audiendum eum, qui cantandi erant periti, confluebant. Sed et ipsum per loca, in quibus doceret, multi invitare curabant.

[4] Ebenda S. 270: Cantorem quoque egregium, nomine Maban, qui a successoribus discipulorum beati papae Gregorii in Cantia fuerat cantandi sonos edoctus, ad se suosque instituendos accersiit ac per annos duodecim tenuit; quatenus et quae illi non noverant, carmina ecclesiastica doceret et ea, quae cognita longo usu vel negligentia inveterare coeperunt, huius artis doctrina priscum renovarentur in statum.

welche die angelsächsische Prinzessin Bugge hatte erbauen lassen, sang man, wie der heilige Aldhelm, ihr Zeitgenosse († 709) erzählt [1], Antiphonen und Psalmen, Responsorien und Hymnen.

Diese Berichte vereint geben ein grossartiges Bild von der Pflege der gregorianischen Melodien im 7. Jahrhundert in dem Lande, welches sie zuerst von Rom bekommen. Dass die spätern Jahrhunderte darin nicht nachliessen, geht daraus hervor, dass gerade in England die mehrstimmige Musik gefunden wurde; eine Thatsache, welche die neuern Entdeckungen unzweifelhaft darthun [2]. Man sieht, wie fruchtbar das Erdreich war, welches die Melodien des heiligen Gregor schufen.

Viele kostbare Handschriften in englischen Bibliotheken legen noch heute Zeugnis dafür ab, wie rein und unversehrt die Tradition der alten Melodien in England war. Leider hat der Hass der Reformatoren des 16. Jahrhunderts gegen alles an die katholische Vergangenheit erinnernde von den Handschriften des gregorianischen Gesanges grade die ältesten und wertvollsten vernichtet. Die ältesten, die übrig blieben, gehen nicht über das zwöfte Jahrhundert hinaus. Die Menge dessen, was sich trotzdem noch bis in unsere Zeit gerettet hat [3] lässt ahnen wie viel verloren ging. Es ist ganz eigentümlich, dass die heutigen Ritualisten an die zur Zeit der Glaubenstrennung aufgegebene Tradition wieder anknüpfen. Sie holen aus dem Staub der Bibliotheken die alten Schätze wieder hervor, zum Studium wie zur praktischen Verwertung. In vielen englischen Kirchen erklingen jetzt die Lieder des heiligen Gregor von neuem und offenbaren ihre unnachahmliche Schönheit und erhabene Mystik.

[1] Migne, Bd. 89, Sp. 289, vergl. oben.

[2] Man sehe die Publikation der Plainsong and Mediaeval Music Society: The musical notation of the middle ages, Tafel 18, wo ein hochentwickeltes zweistimmiges Stück aus dem 10. Jahrh. (!) mitgeteilt ist.

[3] Eine stattliche Anzahl alter Gesangbücher sind schon in der ersten Lieferung der neuesten Publikation der genannten Gesellschaft aufgezählt: Bibliotheca Musico-Liturgica, a descriptive handlist of the musical and latin-liturgical Mss. of the middle ages preserved in the libraries of Great Britain and Ireland, drawn up by W. H. Frere. London, Bernard Quaritsch, 1894. Welch ein Gewinn aus einem gründlichen Studium dieser Handschriften für die Geschichte des gregorianischen Gesanges und der Liturgie im allgemeinen sich ergäbe, ist gar nicht abzusehen. Von dem Graduale Sarisburiense derselben Gesellschaft ist schon die Rede gewessen.

Englische und irische Mönche predigten den Bewohnern *Deutschlands* das Christentum. Auch mit dem römischen Gesange wurden diese bekannt gemacht. Um seiner Uebung eine dauernde Grundlage zu bieten, errichtete der heilige Bonifacius an den Centren des kirchlichen Lebens Gesangschulen nach dem Muster der gregorianischen, in Fulda, Eichstätt, und Würzburg.

Dass die Päpste nicht daran dachten, den Kirchen, die eine ihren liturgischen Gebräuchen adäquate Gesangsweise besassen, den römischen Gesang aufzudrängen, erkennt man sehr deutlich an der Art, wie derselbe im *Frankenlande* eingeführt wurde. Hier waren es vielmehr weltliche Machthaber, die um ihre Unterthanen auch durch Bande gleicher Liturgie miteinander zu verknüpfen, in dem gregorianischen Gesange ein ausgezeichnetes Mittel zur Förderung ihrer Pläne erkannten. Schon *Pipin* (751-768) war in diesem Sinne thätig. Die Veranlassung dazu ergab sich im Jahre 754, wo Papst Stephan II. am fränkischen Hofe Hülfe gegen die Longobarden suchte. Die Lieder der vom Papst mitgebrachten Sänger machten auf Pipin Eindruck, und er liess seine fränkischen Sänger durch die römischen mit ihrem Gesang bekannt machen. Eine solche gelegentliche Unterweisung hatte aber selbstverständlich keinen dauernden Erfolg, weshalb Pipin sich an Stephans Nachfolger, Papst Paul, mit der Bitte um Sänger wandte. Dieser legte der Sache grosse Bedeutung bei und schickte den Simeon, den zweiten Vorsteher der gregorianischen Gesangschule, der, auch ein guter Lehrer, mehr erreichte. Er errichtete bei Remigius, dem Bruder Pipins und Bischof von Rouen, eine Gesangschule. Infolge des Todes des ersten römischen Sängers Georg musste Simeon bald wieder nach Rom zurückkehren, um statutengemäss dessen Stelle einzunehmen. Pipin teilte dem Papst die Vorstellungen mit, die Remigius deswegen erhoben hatte und erhielt eine befriedigende Antwort [1]. Simeon unterrichtete nun die Mönche des Remigius in Rom weiter bis zu ihrer vollständigen Ausbildung, so dass sie imstande waren, in ihrer Heimat die römischen

[1] Die Antwort des Papstes bei Migne, Bd. 98, S. 200 oder bei Gerbert, de cantu et musica sacra I, 267: « Propter quod et praefatos vestri germani monachos saepe dicto contradimus Simeoni, eosque optime collocantes, sollerti industria eamdem psalmodiae modulationem instrui praecepimus et crebro in eadem, donec perfecto eruditi efficiantur ecclesiasticae doctrinae cantilena disposuimus efficaci cura permanere ».

Weisen weiter zu verbreiten und den Grund zu einer festen Tradition zu legen. Ohne die enge Verbindung mit Rom wäre das Werk zweifellos gescheitert, denn die Schwierigkeiten, die mit der Einübung der neuen Gesangsweise verbunden sein mussten, waren ausserordentlich gross, zumal die damaligen Verhältnisse die Mühe des Lehrers noch vermehrten. Denn die mitgebrachten Antiphonarien bedurften der permanenten Erklärung des Lehrers, und ein selbständiges Studium der Melodien ohne ihn war unmöglich. Darum hatte der Papst auch die Mönche des Remigius den vollständigen Kurs mitmachen lassen.

In Metz war um dieselbe Zeit der Bischof Chrodegang darangegangen, die römische Liturgie bei sich einzuführen. Er war ein begeisterter Freund des kirchlichen Gesanges, und seine Verordnungen vom Jahre 962 dürften sich noch heute manche zu Herzen nehmen. Es geht aus ihnen hervor, dass er selbst vom Gesange nicht wenig verstand und ein feines Gefühl für künstlerische Wirkungen besass [1].

Derjenige aber, welcher den gregorianischen Melodien die Bedeutung des offiziellen liturgischen Gesanges beilegte, war *Karl der Grosse*. In ihm erwachte zuerst der Gedanke, die im Glauben einigen Völker auch zur Gemeinschaft des Kirchengesanges zu erheben. Wenn man die Grösse dieses Gedankens begreifen will, muss man sich in die damalige Zeit hineinversetzen. Nur ein Geist mit dem weiten und überschauenden Blick, wie er ihn besass, vermochte ihn zu denken. Mit der ihm eigenen Energie ging er an die Ausführung. Wir sahen schon, dass es ihm nicht gelang, den Mailändern ihre Liturgie und ihren Gesang zu entreissen. Erfolgreicher waren seine Bestrebungen im Frankenlande. Eine Reihe von Dekreten und Synoden [2] beschäftigten sich mit der obligatorischen Einführung des römischen Gesanges. Kirchliche

[1] Chrodegangi, Metensis episcopi Regula Canonicorum 962, in den Concilia Germaniae von Johannes Friedr. Schannat und Joseph Hartzheim, Bd. I, S. 96 ff. Mit dem kirchlichen Gesang befassen sich die Kapitel 50 und 51 : « de cantoribus » und « quales ad legendum et cantandum in ecclesia constituendi sint ». S. 111 und 112.

[2] Die Sammlung seiner Capitularien enthält unter Nr. 79 folgende Verordnung an den ganzen Clerus : « Ut cantum Romanum pleniter discant et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decretavit, ut fieret, quando Gallicanum tulit ob

Gesangschulen, die Karl ins Leben rief, sollten diesen Einrichtungen dauernde Wirkung verschaffen [1]. Es ist bekannt, dass auch an seiner Hofschule der Gesang eine tüchtige Vertretung fand ; von dem Musikmeister Sulpicius wird rühmliches erzählt [2].

Ein St. Galler Mönch, der das Leben des Kaisers beschreibt, weiss einige interessante Geschichten über die Teilnahme des Kaisers an den Gesangübungen seiner Schule [3]. Alle Sänger mussten in der Lage sein, die Lesungen des Tages vorzutragen : Karl pflegte mit dem Finger oder einem Stabe denjenigen anzugeben, den er hören wollte. Wenn dieser genug gesungen hatte, gab Karl ihm durch Husten zu verstehen, dass er aufhören solle. Auf dieses Zeichen waren, wie man sich denken kann, alle immer auf das Höchste gespannt : keiner hätte es auch gewagt weiter zu singen, selbst wenn der Gedanke nicht zu Ende war. Wie es dem armen Clericus erging, der sich einmal dem Chore zu viel näherte und nun, obwohl er davon nichts verstand, wohl oder übel mitsingen musste, mag man bei Ambros [4] nachlesen.

Noch mehr wie Pipin war Karl für die Reinerhaltung der Gesänge besorgt. Zu verschiedenen Malen erbat sich der Kaiser von Rom Gesanglehrer, die neue Abschriften des gregorianischen Antiphonars mitbrachten. Die Berichte darüber bedürfen einer besonderen kritischen Behandlung, die ihnen hier nicht gegeben werden kann. Alle stimmen aber darin überein, dass sie erkennen lassen, wie sehr dem grossen Kaiser die Unversehrtheit der Tradition am Herzen lag, und wie er in jedem einzelnen Falle das rechte Mittel ergriff, um die liturgische Gesangübung im Einklang

unanimitatem apostolicae sedis et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam ». Migne Bd. 97, Sp. 180. Die dritte Actio der Aachener Synode 803 (in der genannten Concilssammlung von Hartzheim und Schannat I, S. 378), schreibt vor : « ut unus quisque Episcopus in omni Regno vel Imperio suo ipsi cum Presbyteris suis officium, sicut psallat Ecclesia Romana, facerent ». Eine Bestimmung vom Jahre 805 (ebenda S. 388) besagt : « Ut cantus discatur et secundum ordinem et morem ecclesiae Romanae fiat ». Für diese Periode der Choralgeschichte ist das treffliche Werk W. Bäumkers, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland, Freiburg 1881, S. 17, ff zu vergleichen.

[1] Die genannte Aachener Synode vom Jahre 803 bestimmte auch, dass die Bischöfe scholas cantorum an geeigneten Orten errichteten (l. c. 378).

[2] Gerbert, de cantu et musica sacra I, 277 ; Schubiger, Sängerschule 3.

[3] Migne, Bd. 98, Sp. 1376.

[4] Ambros, l. c. 106.

mit der Praxis des heiligen Gregor zu erhalten. Zwischen den römischen und den fränkischen Sängern kam es oft zu Zänkereien. Es versteht sich leicht, dass die Gallier sich ihre gewohnten Weisen nicht gleich entwinden liessen; sicher auch liessen die Lehrer aus Rom, stolz auf ihre Kunst, wie sie waren, oft die Mässigung und Klugheit ausser Acht, die bei Aufgaben solcher Art unerlässlich sind. Auf beiden Seiten hat man gefehlt. Wenn z. B. Johannes Diaconus die musikalischen Fähigkeiten der Gallier und Deutschen auf ein Winziges reduziert und allerlei grobe Dinge von ihnen meldet [1], so hatte ein St. Galler Mönch nicht unrecht, wenn er einer Handschrift des genannten Autors an der betreffenden Stelle hinzufügt: Ecce jactantiam Romaniscam erga Teutones et Gallos [2]. Dass es mit der Beanlagung des Teutones und Galli nicht so sehr schlecht bestellt war, haben die St. Gallener und Metzer Gesangschulen bald gezeigt, von denen erstere die römische zum wenigsten erreicht hat. Andererseits ist kein Land mit den gregorianischen Melodien später so leichtfertig umgegangen, wie grade Italien. Hingegen stammt der Bericht von zwölf römischen Sängern, die neidisch auf den Ruhm der Gallier sich verabredeten, jeder eine andere Gesangsweise zu lehren, und als die Sache herauskam, von Karl ihre Strafe erhielten [3], offenbar aus einer fränkischen Feder. Karl versicherte sich, sobald er Verschiedenheiten merkte, immer sogleich der echten Gesangsweise; das ist auch der Kern der Erzählung des Johannes Diaconus, der den Streit zwischen Römern und Franken durch Karl mit dem Machtwort entscheiden lässt: « Also wollen auch wir zur ungetrübten Quelle zurückkehren » [4].

[1] Migne, Bd. 75. Sp. 90: Huius modulationis dulcedinem inter alias Europae gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerunt, incorruptam vero tam levitate animi, quia non nulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime postuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepantia, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces iactat, sicque audentium animos, quos mulcere debuerat, exaspe rando magis ac obstrependo conturbat.

[2] Pothier, greg. Choral, 262.

[3] Migne, Bd. 98, Sp. 1577.

[4] Migne, Bd. 75, Sp. 91: Carolus noster patricius, rex Francorum, dissonantia Romani et Gallicani cantus Romae offensus, cum Gallorum procacitas cantum

Was aber für den Augenblick nicht vollständig zu erreichen war, leisteten im Laufe der Zeit die vielen Sängerschulen : zu Metz, Soissons, Orleans, Toul, Dijon, Paris, Lyon etc. gab es solche. Besonders berühmt unter ihnen wurde die zu Metz. Allen voran aber that es die Schule von St. Gallen, die ein besonderes Kapitel verdient.

a nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret ? Respondentibus fontem prudenter adiecit : Ergo et nos, qui de rivo corruptam usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus.

Viertes Kapitel

Die Sängerschule von St. Gallen.
Entstehung der Sequenzen und Tropen [1].
Die übrigen Choralformen.

Die Verhältnisse, unter denen im Mittelalter die gregorianischen Melodien Gegenstand des Unterrichts sein konnten, brachten es mit sich, dass ihre Ueberlieferung nur dann gesichert war, wenn sie in einer möglichst grossen Zahl von Sängern ihren Rückhalt besass. Ein einzelner konnte da wenig thun. Deshalb gründete der heilige Gregor sich seine Gesangschule, die dann in vielen Nachbildungen zu neuem Leben erstand. Im 7. und 8. Jahrhundert hatte sie segensvoll gewirkt, aus ihr ging nach allen Richtungen hin der Strom, der die ihr anvertrauten Melodien allmählich allen Völkern zuführen sollte.

Das meiste war noch im Norden zu thun, wie wir im vorigen Kapitel sahen. Die Vorsehung liess nicht zu, dass er dauernd verwahrlost blieb. Infolge der grossen Entfernung von der römischen Gesangschule war es zweckmässig, dass im Norden selbst ein Centrum geschaffen wurde, das ohne Mühe nach allen Seiten hin die rechten Melodien des heiligen Gregor verbreiten konnte. Die neue Gründung blüte auch frisch zu einer herrlichen Thätigkeit empor, so dass sie die römische Schule überflügelte.

Die beiden Sänger, die Papst Hadrian im Jahre 790 dem Kaiser Karl auf seinen Wunsch und mit Copien des authentischen Antiphonars schickte, kamen nicht beide zum Ziele. Der eine,

[1] Zu vergleichen ist hier des sel. Pater Schubiger Werk : Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Einsiedeln 1858, ebenso der Aufsatz : La bibliothèque et le monastère de St-Gall in der Pal. mus. Bd. I, S. 57-70.

Romanus mit Namen, erkrankte auf dem Wege über die Alpen und musste im Kloster St. Gallen die Reise unterbrechen, während der andere, Petrus, nach Metz weiterzog. Mit Erlaubnis des Kaisers blieb er bei den freundlichen Mönchen, um bei ihnen den Gesang zu lehren [1]. Die Gesangschule, die so entstand, wurde ganz nach römischem Muster eingerichtet, sogar das mitgebrachte Antiphonar genoss gleiche Verehrung, wie das Exemplar des heiligen Gregor in Rom. Man bewahrte es neben dem Altare der Apostel und so oft es nötig war, nahm man zu ihm seine Zuflucht [2]. Selbstverständlich liess Romanus Copien anfertigen. Da es aber in St. Gallen eine Tradition nicht gab, musste er den Mangel einer für solche Verhältnisse genügenden Notenschrift schwer empfinden und er sann auf Nachhülfe. Seine sehr praktischen Verbesserungen, namentlich aber der mündliche Unterricht machten es den St. Galler Mönchen nicht schwer, die gregorianischen Lieder sich anzueignen.

Rasch erblüte so die neue Schule ; ihr Ruhm drang weit in die deutschen und fränkischen Lande. Die persönlichen Beziehungen, die ihn mit dem Vorsteher der Metzer Schule, Petrus, verbanden, gab Romanus nicht auf. Der gegenseitige Verkehr diente nur dazu, die Pflege der Kunst an beiden Orten noch zu befördern.

Es ist bekannt, dass vom 9. Jahrhundert an eine eigentümliche Neuerungs- und Fortschrittssucht in dem Musiktreiben sich bemerkbar macht. Diesem Streben entsprangen die Erfindung der Notenlinien und die ersten mehrstimmigen Experimente. Namentlich letztere sind ein Beweis dafür, dass der Gipfel der früheren Kunst schon erklommen war. Neue Bedürfnisse pflegen sich in der Kunstgeschichte erst dann einzustellen, wenn die alte Kunst ausgebaut ist und eine wesentliche Erweiterung nicht mehr zulässt. Die erste Aeusserung dieser Sucht nach Neuem führt uns in die Sängerschulen von St. Gallen und Metz.

[1] So berichtet Ekkehart, casus S. Galli, cap. 47, am besten zugänglich in der Ausgabe von Meyer von Knonau (St. Gallische Geschichtsquellen, Neue Folge, 5. und 6. Heft. St. Gallen 1877). Der angeführte Passus steht daselbst S. 170. Die direkte Uebernahme der gregorianischen Melodien von Rom aus ist aber auf keinen Fall zu bestreiten, auch dann nicht, wenn Meyer von Knonaus Vermutung zutreffen sollte, dass Romanus und Petrus fingierte Personen seien.

[2] Ekkehart, cas. S. Galli, Meyer von Knonau, S. 173.

Mit gleichem Erfolge, wie Romanus in St. Gallen, hatte Petrus in Metz gewirkt. An beiden Orten erstand mit ihnen eine unvergleichliche Kunstbegeisterung und Musikfreudigkeit. Letztere fand ihren Ausdruck in eigentümlichen Neuschöpfungen. Für die Zwecke der Liturgie genügten die Schätze des heiligen Gregor. Aber die Mönche machten nicht nur in der Kirche Musik, sondern womöglich den ganzen Tag; dafür thaten auch andere Melodien not. Dass die reine Freude an der Musik zu den neuen Weisen führte, geht klar aus deren Gestalt hervor. Romanus wie Petrus machten sich, wohl infolge einer gegenseitigen Anregung, daran, *wortlose* Musikstücke zu komponieren, Lieder ohne Worte. Das Vorbild waren die reichen melismatischen Gesänge, die auf der letzten Silbe des Alleluia während der Messe gesungen zu werden pflegten. Die in diesen rein musikalischen Ergüssen angewendeten Gesetze der Ordnung und Symmetrie, ohne welche ja die vielen Noten auseinanderfielen, wurden von Romanus und Petrus beibehalten. Sie gaben ihren Melodien auch Namen; so hatte man eine Metensis major und minor (von Petrus in Metz), die Romana und Amoena stammten von Romanus [1].

Fast alle bedeutenden Musiker in St. Gallen, und deren gab es damals nicht wenige, wirkten nicht nur als Behüter des anvertrauten gregorianischen Schatzes, sondern, und das ist das Eigentümliche, sie folgten Romanus auch darin nach, dass sie neue Lieder komponierten. Die vielen fürstlichen Besuche und andere erhebende Feierlichkeiten im Kloster brachten manche verborgene Kraft zu voller Thätigkeit. Von besonderem Segen wurde die Thätigkeit des *Marcellus* [2]. In ihm reichten sich die

[1] Ebenda S. 172. Will man sich eine Vorstellung von solchen « Liedern ohne Worte » bilden, so betrachte man den Jubilus am Ende des Cantus Paschalis von Notker, den Schubiger unter den Notenbeilagen Nr. 40 mitteilt. Derselbe ist gar nichts anders, als eine etwas ausgedehntere Melisme, wie sie sich in alten Choral so häufig findet, z. B. in so manchen Alleluiamelodien. Ambros (Geschichte der Musik II, 126) meint freilich, dass dieser Jubilus fast wie eine Reminiscenz an die regellos schweifenden Melodien der Alpenhörner klinge; es wird sich jedoch zeigen, dass diese und ähnliche Melodien nichts weniger als « regellos schweifend » sind, und dass wir hier nicht mit kirchenmusikalischen Absonderlichkeiten, sondern mit einem legitimen Darstellungsmittel der einstimmigen Musik zu thun haben.

[2] Ekkehart, Kap. 33, Meyer von Knonau, S. 127. Ueber seine musikalische Thätigkeit verbreitet sich Keller, Bilder und Schriftzüge, Antiquar. Mitteilungen, Bd. VII, S. 63 und 64.

beiden Länder, die von Rom die Melodien des heiligen Papstes zuerst empfingen, die im Nordwesten Europas gelegenen Inseln und das Reich der Franken und Allemannen die Hände zu einträchtiger gemeinsamer Arbeit. Es ist kein Zufall, dass Marcellus, der Irländer, nach St. Gallen kam, um dort die Nachfolge des Romanus zu übernehmen. Er kam von Rom, wo er Gelegenheit hatte, seine musikalischen Kenntnisse zu stärken, mit seinem Oheim, Marcus, nach St. Gallen, wo er ein seinen Neigungen derart entsprechendes Arbeitsfeld vorfand, dass er daselbst blieb. Neben ihm war eine Zeit lang Iso thätig, an trefflicher Geistesbildung ihm gleich. Unter ihren Schülern thaten sich hervor Hartmann, Waltram und Salomo, besonders eingreifend wirkte aber das Dreigestirn Ratpert, Notker und Tuotilo [1].

Notkers grösstes Verdienst liegt darin, dass er die *Sequenzenform* geschaffen hat. Den Ausgangspunkt bildeten die langen Melismen, von denen die Rede war. Von diesen, die auch Sequentiae genannt worden, hat die neue Schöpfung auch den Namen erhalten [2]. Als junger Mann schon hatte er darüber nachgedacht, wie man solche wortlose Musikstücke zu praktischer Verwendung geeignet machen könnte, und er war daraufgekommen, dieselben mit einem Text zu versehen [3]. Ein aus dem Kloster Gimedia [4] gekommener Mönch bestärkte ihn in seinem Vorhaben und zeigte ihm ähnliche Stücke in dem Antiphonar, das er mitbrachte. An der Hand seines Lehrers Iso, der ihm dabei manchen Rat gab, entstanden dann ein paar Lieder der neuen Art. Sie gefielen und veranlassten Notker, weitere herzustellen. Das Charakteristische

[1] Ekkehart, ebenda. Ueber Ratpert handelt Schubiger, l. c., S. 36 ff, über Notker, S. 39 ff, und über Tuotilo, S. 59 ff.

[2] Im 2. ordo Romanns heisst es : Sequitur iubilatio, quam sequentiam vocant (Kienle Choralschule, S. 109).

[3] Dass das Antiphonar von Gimedia den Versuchen Notkerts nur eine besondere Richtung gab, nicht aber die Idee der Sequenzen in ihm hervorrief, dass er schon vorher selbständig mit ähnlichen Gedanken sich getragen, beweist eine Stelle in der Vorrede des Luitwart von Vercelli, dem Erzkanzler Karls des Dicken, gewidmeten Buches, in welchem Notker seine Versuche zusammengestellt hatte (cf. Schubiger 40). Es heisst da : cum adhuc juvenculus essem... cepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas (sc. longissimas melodias) potuerim colligare (« mit Worten versehen », wie Schubiger 39 unten richtig erklärt). Ich habe diesen Passus aus Meyer von Knonau l. c., S. 4, Anmerk. 16.

[4] Jetzt Jumièges bei Rouen.

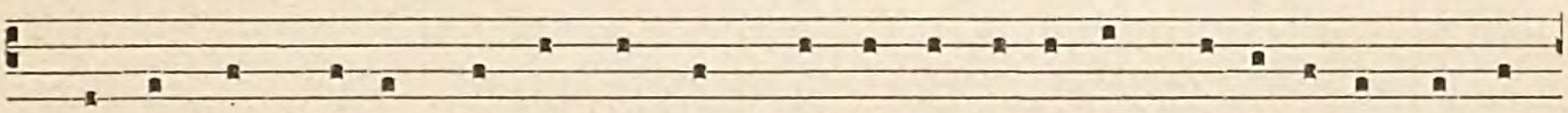
daran war, dass auf jede Silbe immer nur ein Ton kam. Eine ganze Menge von Alleluiamelodien (Jubili) hat Notker so zu Sequenzen umgestaltet, nach Schubiger [1] fünfzig an der Zahl. Die Namen, welche er den einzelnen Melodien gab, deuten den Ursprung der Melodie an [2]. Indes hat Notker sich nach den ersten Arbeiten nicht mehr streng an vorliegende Stoffe gehalten und frei komponiert. Nachdem er sich zur Erkenntnis der Eigenart dieser Form durchgearbeitet, bedurfte er der Jubili nicht mehr und konnte in die gefundene Form eigene Gedanken giessen [3].

Wie die Alleluiajubilen zu Sequenzen umgebildet wurden, mag folgendes Beispiel darthun. Die Alleluiamelodie für das Fest der Ascensio Domini beginnt wie folgt [4]:



Al- le- lù- ia, *etc.*

Daraus wurde folgender Sequenzanfang gebildet:



Chri-stus hunc di- em jo- cúndum cunctis concé-dat esse Christi- á-nis a-ma-



tó-ri-bus su- is.

Das Wesentliche der Notkerschen Sequenzenform ist zunächst die durch den Text herbeigeführte Einteilung des Ganzen in

[1] S. 40.

[2] Schubiger ebenda. Ob Notker nicht auch deutsche Liedmelodien verarbeitet hat? Bezeichnungen wie: Puelle turbata, Nostra tuba, Planctus sterilis u. s. w. könnten ganz gut von Liedern herrühren « vom verstörten Mägdlein » etc. Dass man in St. Gallen auch das deutsche Lied pflegte, ist bekannt. Ratpert selbst komponierte ein vielgesungenes Lied auf den heiligen Gallus (Schubiger 38).

[3] Die Zahl der Notkerschen Sequenzen giebt Schubiger 45 ff. auf 78 an. Man vergl. jedoch Wilmanns: Welche Sequenzen hat Notker verfasst? Zeitschrift für deutsches Altertum, Neue Folge, III, 267 ff, und Dümmler, Geschichte des ostfränk. Reiches, Bd. II, p. 660 n. 39. Ueber das Verhältnis der Sequenzen zu den Jubili verbreitet sich eingehend Bohn in der Cäcilia, Trier, 1877, S. 60 ff. Auch ist Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik 44 und 231 zu vergleichen.

[4] Schlecht l. c. 231.

kleinere Absätze, welche einem Vortrag durch abwechselnde Chöre sehr zu statten kam. Der erste und letzte Absatz haben immer eigene musikalische Form, die in der Mitte nicht wiederholt wird, die Initiale und der Schluss heben sich machtvoll aus dem Rahmen des Uebrigen hervor. Die zwischen beiden liegenden Absätze sind selten ganz verschieden komponiert; meist finden Wiederholungen eines oder mehrerer Absätze statt, so dass sehr häufig schöne übersichtliche Formen sich ergeben. Ohne Zweifel ist Notker auf diese Wiederholungen durch die Beschaffenheit der Jubili, die ja sehr gern solche Verhältnisse zulassen, gekommen. Der Text ist eine erhabene, gedankenreiche Prosa. Die Melodien, die Schubiger [1] mitteilt, sind einer reichen, kraftvollen wie innigen Phantasie entsprungen. Charakteristisch für alle Sequenzmelodien ist die Neigung zur Pracht- und Klangentfaltung. Die edle Virtuosität, mit der in St. Gallen musiziert und gesungen wurde, spiegelt sich in Notkers Sequenzen unverkennbar ab; daher der weite Umfang, den manche dieser Weisen einnehmen, die kühnen melodischen Gänge u. a. Es ist das nicht mehr die stille, äussern Glanz fast verschmähende Art der ältern gregorianischen Melodien, deren höchstes Ziel ein edles Masshalten bildet. Hierin liegt das erste Anzeichen des Schwindens der Schöpferkraft, welche die alten Weisen eingab. Wir sind schon in einer Zeit, welche andern Idealen nachgeht, die Periode der gregorianischen Kunst ist vorüber, insofern wenigstens, als man nicht mehr imstande ist, Weisen zu erfinden, welche den ältern an Tiefe der Empfindung gleichkommen. Das überaus reiche und warme innerliche Leben, welches die gregorianischen Melodien durchzieht, weicht der äussern Pracht- und Machtentfaltung.

Die Sequenzen sind mit ihrer syllabischen Textbehandlung nicht anders, als *eine Negierung der Melismen, ein Protest gegen die allzufreie Regung des Musikalischen in der Gesangsmelodie* und in dieser Hinsicht ein hochbedeutsames Stadium der mittelalterlichen Musikentwicklung.

Das überraschend Neue und Eigenartige an ihr war die Ursache, dass die Sequenzenform sich allgemeinen Beifall und Verbreitung eroberte. Man begab sich auch ausserhalb St. Gallens

[1] In den Exempla. Andere Sequenzen findet man bei Schlecht l. c., S. 232 ff. in Pothiers Greg. Choral, S. 196, namentlich in den Variae preces, Solesmes 1892.

dazu, Sequenzen zu verfassen, und die ursprünglich der Privatandacht angehörige musikalische Form wurde in den liturgischen Gesang aufgenommen. Die Sequenzen waren die Zierde der Feste; für manche Tage hatte man mehrere. In der ganzen Kirche fanden sie Verwendung, sie drangen selbst bis nach England [1].

Zunächst haben sich die Sequenzendichter und -komponisten an die Notkersche Art gehalten; an ihre frei-rhythmische Form erinnert z. B. noch die Ostersequenz « Victimae paschali laudes » des Wipo [2]. Später jedoch näherten sie sich der Liedform, die einzelnen Absätze gleichen sich in Länge und Melodie immer mehr; die Prosa wird durch metrische Formen und den Reim ersetzt. Der hervorragende Vertreter dieses Stadiums der Sequenzendichtung ist bekanntlich Adam von St. Viktor in Paris. Mit der Aenderung des Textes war natürlich eine entsprechende in der Melodie unzertrennbar verbunden; an die Stelle des freien Prosarhythmus trat der metrische. In diese Kategorie gehören die andern noch heute gebräuchlichen Sequenzen. Der ausserordentliche Reichtum an Sequenzen, von denen die Choralhandschriften des späten Mittelalters Zeugnis geben, wurde bei der Revision des Missale unter Pius V. auf die fünf noch heute gebräuchlichen beschränkt; damit verschwand eine fast unabsehbare Fülle schöner und gottesfreudiger Melodien.

Demselben Geist, der die Sequenzen hervorrief, sind auch die *Tropen* entsprungen; hier war es Notkers Freund, der reichbegabte *Tuotilo,* der voranging. Auch die langen Notenreihen in den Gesängen des Ordinarium Missae wurden mit Texten versehen. So eigentümlich diese Einschiebsel, Intercalationes, Farciturae, wie man sie nannte, nun scheinen, so konnten sie, mit Klugheit angewendet, dennoch eine aesthetische Bedeutung gewinnen. Die Gesänge des Ordinarium Missae haben an und für sich keine direkte Beziehung auf die Besonderheiten des jedesmaligen Festes, während sich eine solche wohl in den immer wechselnden Texten des Introitus, des Alleluia etc. ausspricht. Die Tropen waren aber ein ausgezeichnetes Mittel, auch die allgemeiner gehaltenen und für alle Messen gleichen Texte des Ordinarium Missae auf das

[1] Man findet solche z. B. in dem ältesten erhaltenen Manuskript englischen Ursprungs, Brit. Mus. Add. 17001.

[2] Schubiger 90.

jedesmalige Fest in Beziehung zu setzen. Wenn an einem Mutter-Gottestage gesungen wurde :

Kyrie, *virginitatis amator inclyte, pater et creator Mariae,* eleyson.
Kyrie, *qui nasci natum volens de virgine, corpus elegisti Mariae,* eleyson.
Kyrie, *qui septiformis ditando munere, pectus consecrasti Mariae,* eleyson.
Christe, *unice de Maria genite, quem de Virgine nasciturum stirpis Davidicae desideraverunt prophetae,* eleyson.
Christe, *usiae gigas fortis germine, qui pro homine homo, sine virili semine processisti de ventre Mariae,* eleyson.
Christe, *coelitus adsis nostris laudibus, quas pro viribus ore, corde, actuque psallimus, proles pie Jesu Mariae,* eleyson.
Kyrie, *Spiritus alme amborum nexus amorque, coelestis gratiae rorem infudisti Mariae,* eleyson.
Kyrie, *qui incarnato de Mariae carne nato sub nostra specie, semper florem servas Mariae,* eleyson.
Kyrie, *simplex et trine, Chrismate tuo nos reple, ut digno carmine decantemus laudes Mariae,* eleyson [1],

und so in allen Texten der Gottesmutter ein Lob eingestreut wurde, so hatte man den Vorteil, die Stimmung des Festes überall in der Messe durchblicken, alle Gesänge der Messe von den Empfindungen, die das Fest nahelegte, durchtränkt zu sehen, eine schöne Einheit und ein wohlthuender Zusammenhang war über alle Gesänge ausgegossen, die immerhin ihr Beachtenswertes hatten. Es ist aber nicht zu verkennen, dass solche Tropen leicht einen Subjektivismus in die Kirche einführen konnten, der ihr wenig angemessen war. Immerhin war diese Art, die langen Melismen auf Grund der Stimmung des Festes zu interpretieren, künstlerisch berechtigter als das Verfahren, das man später einschlug, wo man sie einfach wegschnitt.

Später kamen auch die Tropen in Wegfall, obwohl sie gelegentlich sogar noch in Drucke übergingen. Ein Lyoner Druck aus dem Jahre 1765 hat noch eine ganze Reihe interpolierter Gesänge; obige Tropen sind demselben entnommen.

[1] Andere weitverbreitete Tropen findet man bei Kienle, Choralschule 111, Cäcilia 1877, S. 67.

Ausser den genannten Künstlern hat das St. Galler Kloster in dieser Zeit noch andere beherbergt: Komponisten waren auch Hartmann [1], Ekkehart I [2], Notker Physicus [3]. Schriftstellerisch that sich Notker Labeo hervor [4], ein vortrefflicher Sänger war Ekkehart IV [5]. Nach allen Richtungen verbreitete St. Gallen seinen Einfluss und rief überall eine grosse Begeisterung für den kirchlichen Gesang hervor. Die zahlreichen Schüler übten in ihren spätern Wirkungskreisen weiter, was sie in St. Gallen gelernt. Ein Berno von der Reichenau [6], ein Hermannus Contractus [7] waren nicht umsonst in St. Gallen gewesen, und der Hofkaplan Konrads II. und Heinrichs III., Wipo [8] würde ohne St. Gallische Vorbilder seine Sequenz «Victimae Paschali laudes» kaum komponiert haben.

Wie ein weithin sichtbarer Leuchtturm verbreitete das Kloster des heiligen Benediktus in St. Gallen das glänzende Licht der kirchlichen Kunst. Seine treue Pflege kam aber vor allem der Reinerhaltung und Verbreitung des von Romanus anvertrauten Gutes zu statten, des gregorianischen Gesanges. Noch zur Zeit des Hartmann († 924) war die authentische Copie des Romanus in St. Gallen, und von ihm wird besonders berichtet, wie es sein Hauptbestreben war, die gregorianischen Lieder so zu lehren, wie sie im Antiphonar enthalten waren [9]. Eine Reihe von Abschriften mussten zu diesem Zwecke von dem Exemplar des Romanus genommen werden. Schreiber, die uns genannt werden, sind Godeschalcus und Kunibert [10]. Von ersterem ist noch ein Antiphonar erhalten [11], ebenso dasjenige, welches Hartker schrieb [12]. Viele von den jetzt noch in St. Gallen aufbewahrten Handschriften stammen aus derselben Zeit. Die Handschrift 359 ist durch den Pater Lambillotte, und die Nr. 339 von den Benediktinern zu Solesmes neu, erstere faksimiliert, letztere phototypisch herausgegeben worden [13]. Gerade die St. Galler Choralhandschriften gehören zu den wertvollsten, die wir haben; sie stehen in direktestem Zusammenhang mit dem römischen Original des heiligen Gregor und sehr viele andere in Deutschland und Frankreich sind nur Copien von St. Galler Manuskripten.

[1] Schubiger 64. — [2] Ebenda 74. — [3] Ebenda 76. — [4] Ebenda 81. — [5] Ebenda 82. — [6] Ebenda 83. — [7] Ebenda 84. — [8] Ebenda 90. — [9] Ebenda 64. — [10] Ebenda 79. — [11] Mscr. 338. — [12] Schubiger 79. — [13] Lambillotte, Antiphonaire de St. Grégoire, Paris 1851; zweite Ausgabe, Brüssel 1872, und Paléographie musicale 1889.

Die Gesangschule des heiligen Gregor in Rom hatte England und Irland den Schatz des liturgischen Gesanges gebracht; ihre ebenbürtige Fortsetzung in St. Gallen verschaffte denselben den ringsum gelegenen Ländern und blieb zwei Jahrhunderte hindurch das Centrum aller bezüglichen Bestrebungen. Diese Einrichtung der Gesangschulen war nicht durch zufällige Ereignisse hervorgerufen, sondern entsprach einer Notwendigkeit. Die mittelalterliche Notenschrift, die wie wir sehen werden, nicht das zu leisten hatte, was wir heute von einer Notenschrift verlangen, hatte ihre Voraussetzung in einer starken mündlichen Tradition. Nur dadurch konnte sich, die ersten Jahrhunderte wenigstens, der gregorianische Gesang rein und unverfälscht erhalten, dass er in das Gedächtnis eines starken Chores eingegraben war. Und wenn wir uns einen Chor von ein paar Hundert Sängern vorstellen, wie es deren in St. Gallen und Reichenau schon gab, zu dem alte, ehrwürdige Greise gehörten, wie auch rüstige Männer und frische Knaben, so war eine Aenderung der Melodie undenkbar. Absichtlich wurde sicher nichts geändert, und hätte einer zufällig einmal anders gesungen, so waren mehr wie Hunderte da, welche ihn eines Bessern belehren konnten. Es ist auch ganz eigentümlich, dass diese Sängerschulen von dem Augenblicke an verschwinden, wo die Notenlinie allgemein angenommen war und zur Herstellung einer allseitig befriedigenden Notenschrift geführt hatte. Um das Jahr 1100 hatten die Sängerschulen ihre Aufgabe erfüllt, sie waren überflüssig geworden. Die Melodien des heiligen Gregor waren gegen jede Veränderung sicher gestellt, jeder einzelne konnte in den Stand gesetzt werden, sie zu lesen.

Da es nicht in der Absicht des Verfassers liegt, darzustellen, wie die Folgezeit das nunmehr zum Gemeingut der lateinischen Kirche gewordene Kunstwerk des gregorianischen Gesanges bewahrt hat, so erübrigt nur noch die Betrachtung der Notenschrift, deren man sich zur Aufzeichnung des liturgischen Gesanges bediente. Sie soll Gegenstand des folgenden fünften Kapitels sein.

Ein paar Worte über die andern in der römischen Messe gebräuchlichen Gesangsformen und die Mitteilung einiger Sequenzen und anderer Lieder mögen den Schluss dieses Kapitels bilden.

Der *Introitus* hat seinen Vorläufer in der ambrosianischen

Ingressa. Da diese einen Psalm mit Gloria nicht kennt, so kann man annehmen, dass der einleitende Gesang der Messe in Rom zuerst keinen Psalm hatte. Wenn uns also berichtet wird [1], dass Papst Cölestin (422-432) den Introitus eingeführt habe, so ist das nur so zu fassen, dass durch ihn der Psalm hinzugefügt wurde. Beide Teile sind fortan nach antiphonischer Art (welche, wie oben erwähnt, vom heiligen Ambrosius im Abendland eingeführt worden war) vorgetragen worden. Nach jedem Verse wurde die Antiphone wiederholt und so viele Verse gesungen, als nötig waren, bis der Celebrant am Altare war. Später hat man gekürzt, bis schliesslich nichts mehr übrig blieb, als die Antiphone, ein Vers und das Gloria Patri. Uebrigens stimmen die alten Handschriften in Bezug auf die Introituspsalmen nicht alle überein. Manche haben einen anderen Psalm, andere wieder wählen aus demselben Psalm einen andern Vers u. a. [2]

Auch das *Offertorium* war zuerst eine Antiphone mit Psalmversen. Noch zu Lebzeiten des heiligen Augustinus wurde sein Gebrauch in Karthago eingeführt [3], es wird demnach um dieselbe Zeit in Italien (Mailand) aufgekommen sein. Die Verse der Offertorien gehören zu den reichsten und auch sonst interessantesten Gesängen, die es giebt, sie erfreuten sich auch grosser Beliebtheit. Das Offertorium hatte oft zwei, ja drei Verse und nahm seine Ausführung infolge dessen fünf oder sechsmal mehr Zeit in Anspruch, als das heute der Fall ist. Als die Ceremonie der Opferung des Volkes aufhörte, kürzte man bedeutend [4]. Beim Introitus blieb noch ein Vers und das Gloria Patri übrig, beim Offertorium verschwanden alle Verse. Nur das Offertorium der Totenmesse erinnert noch an die alte Form [5].

Eine Antiphon ist auch die *Communio*, eine Weise mit Psalm, antiphonisch gesungen. Sie ist sicher sehr alt; schon die apostolischen Constitutionen erwähnen den Gesang des 33. Psalmes während der Communio der Gläubigen [6]. Antiphonische Form erhielt dieser Gesang ebenfalls gegen Ende des 4. Jahrhunderts.

[1] Duchesne, liber Pontificalis, I, 230.
[2] Introduction zum Graduale Sarisburiense, I, p. 22.
[3] Duchesne, origines du culte chrétien, 165.
[4] Grad. Sarisb., l. c.
[5] P. Kienle, Choralschule 112 teilt die Textordnung eines alten Offertorium mit.
[6] Duchesne, orig. 62.

Einige Handschriften des 9. Jahrhunderts haben noch den Psalm ganz oder zum Teil, je nachdem die heilige Ceremonie mehr oder weniger Zeit in Anspruch nahm [2]. Dieser Psalm war zuerst derjenige, aus welchem der Text zur Antiphone genommen war. Als man später aber diesen nicht mehr einem Psalm entnahm, half man sich anders; so steht z. B. in einigen Handschriften hinter der Antiphon die Bemerkung «psalmus ut supra»; das soll denn heissen, dass man den Psalm des Introitus von da an fortsetzen solle, wo man ihn beendet hatte, als der Celebrant am Altare angekommen war [3]. Auch von dem alten Communionpsalm hat die heutige Communio der Totenmesse einen Vers bewahrt.

Das *Graduale* hat seinen Namen von dem Orte, wo es zuerst vorgetragen wurde: gradus oder ambo war der in der Mitte der Kirche zwischen Clerus und Volk gelegene Platz, von welchem aus der Lector aus der heiligen Schrift vorlas. Das Graduale war ein Sologesang, nur pflegte der Chor die letzten Worte zu wiederholen, nach Art des cantus responsorius; bis zur Zeit Gregors wurde es von einem Diaconus gesungen. Eine musikalische Sonderheit dieses Gesanges ist, dass es typische Melodien gab, die sehr häufig auf verschiedene Texte wiederkehrten [4].

Das *Alleluia* war in Rom von der ältesten Zeit her für die Osterliturgie gebräuchlich. Gregor der Grosse hat seinen Gebrauch ausgedehnt auf die Sonn- und Feiertage [5]. Der Alleluiavers scheint eine spätere Neuerung zu sein. Es gab übrigens nicht gleich von Anfang an für die einzelnen Feste eigene Alleluia mit Versen, sondern sie waren für die Jahreszeiten zusammengestellt; es gab Alleluia für die Oster- Pfingst- und die Zeit nach Dreifaltigkeit; man wählte darunter nach Belieben, wovon die ältesten Choralhandschriften, die in der Zahl und Anordnung der Alleluia oft von einander abweichen, Zeugnis ablegen. Dass die Alleluiaverse spätern Ursprungs sind, legt auch die singuläre Erscheinung nahe, dass man bis ins 15. Jahrhundert hinein solche komponierte, was von den übrigen Gesängen durchaus nicht in dem Masse der

[1] Duchesne, ebenda 170.

[2] Graduale Sarisburiense, Introduction, p. 33.

[3] Man kann dies Verhältnis sehr genau studieren an der Hand der Darlegungen der Paléogr. mus. III.

[4] Gregorii Epistulae IX. 12, bei Migne, Patr. lat. 77, 956.

Fall ist. Diese respektierte man, weil ihre Formen durch eine anerkannte Autorität festgestellt waren [1].

Der *Tractus* hat nur Melodien der zweiten oder achten Tonart; er bildet den Ersatz für den Alleluiajubel in der Fastenzeit und an den Busstagen und hat seinen Namen davon, dass er ohne Unterbrechung durch ein Responsorium oder eine Antiphon vorgetragen wird (psalmus in directum) [2]. Auch der Tractus wurde vom Ambo aus vorgetragen [3].

Noch ein Wort über die Gesänge des Ordinarium missae.

Das *Kyrie* ist der letzte Teil einer Litanei, die vor der Messe gesungen wurde [4]. Noch heute schliessen ja die Litaneien mit dem Rufe Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson ab. In der Messe des Charsamstags, die überhaupt viel an die alte Zeit erinnert, hat sich die alte Singweise noch erhalten [5].

Das *Gloria* stammt aus der griechischen Kirche, wo es dem Morgenofficium angehörte. In die römische Liturgie wurde es durch Papst Telesphorus aufgenommen, aber nur für die Frühmesse von Weihnachten ; Papst Symmachus dehnte seinen Gebrauch auf die Sonntage und Feste der Martyrer aus, aber nur für die Messen der Bischöfe ; die Priester durften es nur am Ostertage singen [6]. Erst später kam es in allgemeinen Gebrauch, in Rom erst im 11. Jahrhundert [7].

Auch das *Credo* ist orientalischen Ursprungs ; zuerst von einem spanischen Concil adoptiert (Toledo 589), wurde es namentlich im 9. Jahrhundert verbreitet, in Rom selbst nahm man es erst im 11. Jahrhundert auf, und zwar, wie ein Augenzeuge berichtet, auf Verwendung Heinrichs II. [8]

[1] Grad. Sarisb. Introd. p. 11. Ueber die aesthetische Bedeutung des Alleluia lese man die schöne Schilderung bei Kienle, Choralschule 107.

[2] Ebenda 108. cf, auch Pal. mus. III, S. 9.

[3] Duchesne, origines 108. Auch über den Tractus lese man die Bemerkungen Kienles l. c. 108.

[4] Duchesne, l. c. 156.

[5] Die Melodie des Osterkyrie steht in direktem Zusammenhang mit derjenigen der Litanei, man vergl. den Artikel Pothiers in der Revue de Chant Grég. 1894, S. 123.

[6] Duchesne, orig. 158.

[7] Grad. Sarisb. Introd. 33.

[8] Berno, de quibusdam rebus ad missae officium pertinentibus, Migne, Patr. lat. Bd. 142, Sp. 1060 und 61.

Zu den ältesten Messgesängen gehört das *Sanctus*. Ursprünglich gab es dafür nur eine einzige Melodie, diejenige, welche noch heute in der Totenmesse gesungen wird. Diese Melodie ist (in der alten Tonlage, mit h beginnend) nichts als die Fortsetzung der Präfationsmelodie.

Das *Agnus Dei* war ursprünglich ein Hymnus, der nach Belieben gesungen wurde. Papst Sergius (687-701) machte seinen Gebrauch obligatorisch, schliesslich kam es auch unter die Gebete des Celebranten und zwar in dreimaliger Anwendung mit der Clausel dona nobis pacem [1].

Es wäre kein geringes Verdienst, wenn man einzelne der wahrhaft volkstümlichen Sequenzen, Prosen u. a., welche im Mittelalter mit heller Begeisterung während der Messe gesungen wurden, wieder zu Ehren brächte, natürlich bei ausserliturgischen Anlässen. Ihre Texte stehen denen neuerer Lieder, namentlich solchen, die in der Volkssprache verfasst sind, wahrlich nicht nach. Die Weisen könnten eine Brücke bilden, welche auch das gewöhnliche Volk allmählich und in angenehmer Form zum Verständnis des Chorals zu leiten imstande wäre. Ihre oft hinreissende Schönheit, ihr volkstümlicher Charakter würde sicher dazu beitragen, manche neuere Melodie zu verdrängen, die zu subjektiv und sentimental gedacht sind. Zu den schönsten Sequenzen gehört folgende, die sich auch noch heute vortrefflich zum Gebrauche z. B. bei Maiandachten eignete [2]:



[1] Grad. Sarisb. Introd. 33.

[2] Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae, Solesmes, 1892, S. 44.


Re-la-xá-vit víncu-la. Ave cujus vís-ce-ra Contra mortis fœdera E-di-dé-
runt Fí- li-um. Ave ca-rens sí-mi- li, Mundo di- u flé-bi- li Re-pa-rásti gau-
di- um. Ave vírginum lu-cérna, Per quam fulsit lux supérna His quos umbra
ténu-it. Ave Virgo de qua nasci, Et de cu-jus lacte pasci Rex cœló-rum
vó-lu- it. Ave gemma cæ-li lumi-ná- ri- um. Ave San- cti Spí-ri-tus sacrá-
ri- um. O quam mirá-bi-lis, Et quam laudábi- lis Hæc est virgíni- tas! In
qua per Spí-ri-tum Facta Parácli-tum Fulsit fœcúndi-tas. O quam san-cta, quam
se- ré-na, Quam benígna, quam amœna Esse Virgo cré-di- tur! Per quam
sérvi-tus fi-ní-tur, Porta cæ-li a-pe-rí-tur, Et libér-tas réddi-tur. O
casti- ta- tis lí-li- um, Tu-um precáre Fí-li-um, Qui salus est humílium: Ne
nos pro nostro ví-ti-o, In flé-bi- li judí- ci- o Subjí-ci- at supplí-ci- o.
Sed nos tu- a sancta prece Mundans a peccá- ti fæ-ce Cóllo-cet in lucis domo.
Amen di-cat omnis homo.

Die zweite Periode der Sequenzenform möge durch folgende Sequenz Adams von St. Victor veranschaulicht werden [1]:



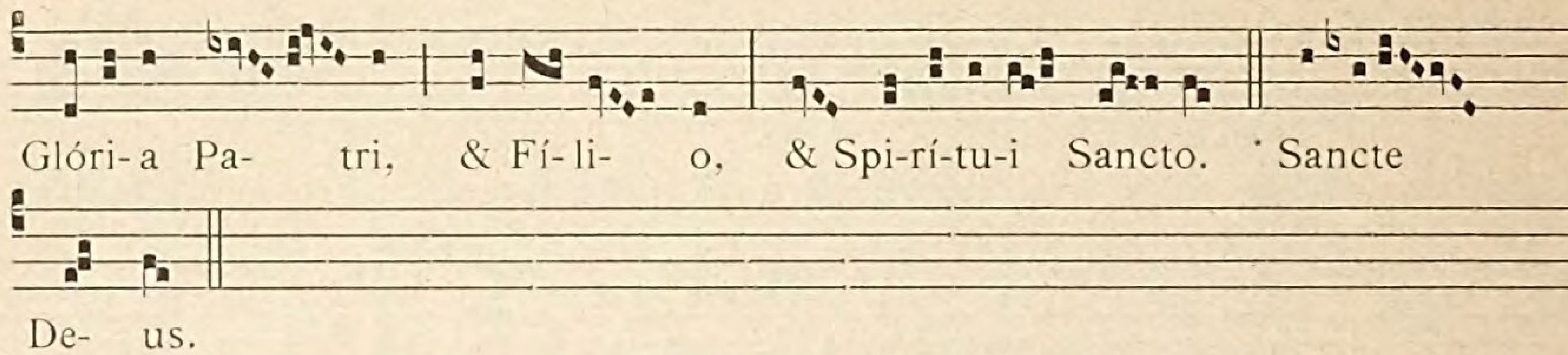
[1] Ebenda S. 141.



Die wundervolle St. Galler Melodie des « Media vita » lautet wie folgt [1]:



[1] Ebenda S. 102.



Wie die Melodien des Ordinarium Missae interpretiert wurden, wird ein Vergleich dieses Kyrie



mit folgenden, in einer englischen Handschrift sich findenden Tropen lehren [1]:



[1] Manuskript des Britischen Museums, Lansd. 462, phototypiert mitgeteilt im Graduale Sarisburiense, Bd. II, pl. 1-19.


pastor bone, e- leison. Con- so- lá-tor spíritus súp-pli-ces y-mas te exo-rá-
mus, e-lei- son. Vir- tus vera, domine, atque salus vera, in etérnum e-lei- son.
Sum- me De- us et yme vi-tæ do-na nobis tri-bu- e mi-sértus nostrique tu
digné-ris, e-lei- son.

Fünftes Kapitel

Die Notenschrift des gregorianischen Gesanges.

Von einer ordentlichen Notenschrift verlangt man heute ein doppeltes : Bestimmtheit der Zeichen und Anschaulichkeit des graphischen Bildes. Nicht nur muss jedes Zeichen denjenigen Ton, den man andeuten will, bestimmt bezeichnen, die Verbindung der Zeichen muss auch dem Verlaufe der melodischen Linie in die Höhe und Tiefe entsprechen. Unsere moderne Notenschrift erfüllt beide Forderungen und stellt sich damit als das Resultat der früheren Entwicklungen dar, die nur einer der beiden genügten. Die altgriechische Buchstabennotation bietet vollkommene Bestimmtheit der Zeichen, jeder Buchstabe bedeutet einen ganz bestimmten Ton ; sie verzichtet aber auf Klarheit und Anschaulichkeit des Bildes, indem sie die Zeichen, ob sie hohe oder tiefe Töne angeben, in eine horizontale Linie stellt, und das ist ein Mangel. Denn ob ein Zeichen einen höhern Ton bezeichnet als ein anderer, sieht man ihm nicht direkt an ; es gehört immer eine gewisse Verstandesthätigkeit dazu, um in jedem Falle dieses Verhältnis zu fassen [1].

Wenn nun die Notenschrift, deren man sich im Mittelalter zur Darstellung der Choralmelodien aller vier Dialekte [2] bediente, auf anderer Grundlage beruht, wenn sie das andere der beiden eine vollkommene Notation konstituierenden Momente aufgreift, so ist das wieder ein Beweis dafür, wie gesund der Geist war, der die Entwicklung der liturgischen Musik des Christentums

[1] Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 105.

[2] In Spanien hat man gelegentlich die einfachen Neumenzeichen im Sinne einer Buchstabenschrift verwendet, in Signaturen des 10.-12. Jahrhunderts. Ueber diese eigentümliche Manier wird man am besten die Pal. mus. I, 36 ff zu Rate ziehen.

bestimmte. Die Bahn, in welche er sie lenkte, führte denn auch zu einer Notenschrift, welche bestimmt und anschaulich zugleich ist.

Mit der teilweisen Entwicklung des lateinischen Kirchengesanges aus der gehobenen Sprache hängt es zusammen, dass die Elemente der Choralnotation keine andern Zeichen sind, als diejenigen, deren sich die Grammatiker bedienten, um die Betonungsverhältnisse der Sprache anzudeuten, die *Accente* [1]. Für die höchst einfachen Formen der ältesten Rezitation, die sich auf einem einzigen Tone vollzog mit bescheidener Cadenz am Ende des Psalmverses, genügte es vollständig, wenn z. B. die letzte betonte Silbe den Acutus und die folgenden den Gravis hatten. Vielleicht sind in diesem Stadium die Accente überhaupt noch nicht als *Ton*zeichen angesehen worden, sie waren grammatischer Natur und erhielten erst später melodische Bedeutung. Die wenig zahlreichen und nur ein paar Töne umfassenden Cadenztypen der ältesten Zeit konnten ganz gut durch die Accente dargestellt werden, wenn man mit dem Acutus den Begriff des relativ hohen und mit dem Gravis den des relativ tiefen Tones verband.

Noch in einer andern Beziehung offenbart sich im Gebrauche der Accente die Tendenz, ein Bild des Steigens und Fallens der Melodie zu geben. Früher schrieb man nämlich den Acutus von unten nach oben und den Gravis von oben nach unten. Hier machte also die Hand des Schreibers die Bewegung der melodischen Linie mit. Auch so kam man dazu, den beiden Zeichen schliesslich die ausgesprochene musikalische Bedeutung des höhern und tiefern Tones zu geben. Es war dabei gar nicht notwendig, dass der Acutus im Raume über dem Gravis stand; nicht eine solche

[1] Die Entstehung der Neumenschrift aus den Accenten ist zuerst dargethan worden von Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, 1852, p. 160. Ebenso Schubiger l. c. 6. Für die folgende Darstellung ist zu vergleichen: Pothier, greg. Choral, S. 34 ff, sowie namentlich die erschöpfende und geistvolle Darstellung in der Pal. mus. I, 96 ff und II, 27 ff. Mehr ein Resumé der bisherigen Forschungen als neues bietet die Einleitung zu der Publikation The musical notation of the middle ages, London 1890 (herausgegeben von der The Plainsong and Mediaeval, Music Society). Eine deutsche Uebersetzung dieser Einleitung findet sich im «Musik. Wochenblatt», Leipzig 1893, Nr. vom 3. August ff. Durch die genannten Arbeiten in der Paléogr. mus. sind die frühern Darstellungen bei Ambros, Gesch. der Musik II, 79 ff, Schlecht in der Caecilia 1872, Beilage zu Nr. 8 ff für die Mitglieder des Choralvereins, Schubiger l. c. etc. überflüssig geworden.

Stellung, sondern die Bewegung der schreibenden Hand, die bald nach oben, bald nach unten geführt wird, giebt den Wert der Zeichen an.

Man wird hier auch an die Art und Weise denken können, wie im Mittelalter der Chorleiter die Sängerschaar dirigierte. P. Kienle hat in einer Abhandlung « Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre » [1] nachgewiesen, dass der Chordirigent durch Bewegungen und Gesten mit der Hand die Melodie gewissermassen vorzeichnete. Dieser Gebrauch ruht auf der Auffassung der Melodie als einer sich hebenden und senkenden Linie. Wie es in der Natur der Sache lag, konnte der Dirigierende das Steigen und Fallen der Melodie als solches, nicht aber ebensogut die einzelnen Intervalle durch die Bewegung der Hand andeuten. Diese « Cheironomie », wie der mit der Sache von den Griechen übernommene Ausdruck lautet, ist mit der Neumenschrift des Mittelalters sehr verwandt; beide haben das gleiche Prinzip. Mit Recht hat P. Mocquerau im 1. Band der Paléographie musicale die Neumenschrift in ihrem ältesten Stadium die « cheironomische Schrift » genannt.

Aus diesem Zusammenhange begreift es sich, dass die mittelalterliche Notation für den liturgischen Gesang das Charakteristische an sich hat, dass nicht bestimmte Intervalle fixiert werden, sondern nur die Art der Tonbewegung. Die durch den Accent angedeutete Erhöhung der Stimme ist auch in der Sprache keine genau fixierte; ebensowenig giebt der Gravis in der Sprache ein bestimmtes Intervall an. Es handelt sich da immer nur um die Richtung, welche die Melodie einschlägt, nicht um die Grösse der Schritte, die sie macht.

War einmal die Bedeutung der beiden Accente als musikalisches Zeichen festgestellt, so musste man auch dazu kommen, eine solche ihrer Verbindung zuzuerkennen, und der Circumflex erhielt die Bedeutung einer Tongruppe, deren erster Ton höher steht als der zweite, und umgekehrt der Anticircumflex.

Acutus, Gravis, Circumflex und Anticircumflex sind die einfachsten Formen der Tonschrift, welche *Neumenschrift* genannt wird.

[1] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I. 1885, S. 158 ff. Für St. Gallen, Montecassino und Mailand thut Kienle diesen Gebrauch dar. Die Abhandlung ist auch sonst sehr lehrreich.

Zu S. 97.

TABELLE I.

Einfache Accentneumen.

\ .	Punctum (gravis)	
/	Virga, Virgula (acutus)	
√ ✓ !	Pes, Podatus (gravis, acutus)	
Λ ∩	Clivis (acutus, gravis)	
⁞/	Scandicus	(gravis, gravis, acutus)
⁞/	Salicus	(gravis, gravis, acutus)
/:	Climacus (acutus, gravis, gravis)	
∽	Torculus (gravis, acutus, gravis)	
N	Porrectus (acutus, gravis, acutus)	

Anmerkung.

Die auf den Tabellen rechtsbefindlichen Zeichen stellen die letzte Entwicklung der Neumenzeichen dar, wie sie, die Gruppen immer als Einheit aufgefasst, sich in den Handschriften des ausgehenden Mittelalters auf Linien und auch in diesem Buche angewendet finden.

Unter der Einwirkung der Verhältnisse, welche die schmucklose Rezitation allmählich in die entwickelte musikalische Form hinüberleiteten, vollzog sich auch die Entfaltung der Notenschrift. Die Entwicklung letzterer geht meist derjenigen ihres Objektes parallel, beide gehören zusammen und ergänzen sich. Auf der gegebenen Grundlage, den Accenten, baute sich allmählich das ganze Neumensystem auf.

Das System der gewöhnlichen Neumenzeichen sehe man auf *Tabelle I*.

Folgende Bemerkungen mögen das Verständnis dieser Zeichen erleichtern :

Der Gravis wird, der bequemeren Schreibweise halber verkürzt oder erhält geradezu die Form eines Punktes, daher sein Name als Neumenzeichen, *Punctum*. Diese Verkürzung tritt ein, wenn er sich allein über einer Silbe befindet, und wenn mehrere Graves einem Acut vorausgehen oder folgen, und das Ganze eine Gruppe bildet, beim Scandicus also und Climacus. Auch die seltene dritte Form des Podatus gehört dahin. Bei dem Podatus, der Clivis, dem Torculus und Porrectus hat der Gravis seine ursprüngliche Accentgestalt behalten. Seine Bedeutung ist die eines relativ tiefen Tones.

Die *Virga* hat die Form des Accentus acutus nie aufgegeben ; sie bedeutet einen relativ hohen Ton.

Beim *Pes* oder *Podatus*, der in seiner ersten Form die Zusammensetzung aus Gravis und Acutus deutlich zum Ausdruck bringt, trat beim schnellen Schreiben da, wo die beiden Accente zusammentreffen, leicht eine Rundung ein ; so ergab sich die zweite Form, die dritte ist, wie bemerkt, selten. Sein Name erklärt sich aus seiner Form.

Das Gegenbild des Pes ist die *Clivis*, aus Acutus und Gravis zusammengesetzt. Die Rundung an der Spitze ist ebenso wie diejenige des Podatus zu erklären. Sein Name ist eine Abkürzung von virga inclivis (geneigte Virga, auch Virga flexa genannt). Wie der Podatus eine Verbindung zweier Töne versinnbildlicht, deren zweiter höher steht als der erste, so die Clivis eine solche, deren zweiter unter dem ersten steht.

Der *Scandicus*, entstanden aus der Verbindung zweier zu Punkten gewordener Graves mit einer darüberstehenden Virga, bedeutet eine Reihe von drei aufsteigenden Tönen ; daher hat

Bayerische Staatsbibliothek München

er auch seinen Namen. Eine Nebenform desselben ist der *Salicus* [1].

Das Gegenbild des Scandicus nach Gestalt und Bedeutung ist der *Climacus*.

Der *Torculus* hat seinen Namen von seiner Form, welche die Windung der durch ihn bezeichneten melodischen Bewegung anschaulich wiedergiebt. Man kann ihn auch als Pes flexus auffassen, wie er denn auch gelegentlich so genannt wird. Er deutet eine Verbindung dreier Töne an, von denen der zweite der höchste ist.

Sein Gegenbild ist der *Porrectus*, eine verlängerte Clivis, auch Flexa oder Clivis resupina genannt.

Ausser diesen einfachen Zeichen für einen Ton (Virga und Punctum), für die Verbindung zweier (Pes und Clivis) und dreier (Scandicus, Salicus, Climacus, Torculus, Porrectus), hatte man auch solche für Verbindungen mehrerer Töne; im Prinzip sind das aber keine neuen Zeichen, sondern nur Ableitungen. Auch haben sie keine einfachen, sondern zusammengesetzte Namen. Man konnte solche auf drei Arten herstellen [2]:

1. Eine Neume, deren letzter Strich ein Acutus ist, konnte erweitert werden durch Hinzufügung eines Gravis; der Vorgang also, der die Virga zur Clivis gemacht hatte, konnte sich wiederholen. So entstand z. B. aus dem Scandicus der Scandicus flexus, aus dem Porrectus der Porrectus flexus, Zeichen, deren Bedeutung nach dem Vorausgehenden nicht erklärt zu werden braucht.

2. In gleicher Weise konnte ein Acutus hinzugefügt werden; ebenso wie aus dem Gravis der Podatus entstanden war, ergab sich aus dem Torculus der Torculus resupinus, aus dem Climacus der Climacus resupinus. Wie bemerkt, ist der Porrectus nichts als eine Clivis resupina.

Es giebt auch Zeichen, die durch Verbindung beider Erweiterungsarten entstanden sind; man erkennt sie an dem Zusatz flexus resupinus, z. B. der Scandicus flexus resupinus, der Porrectus

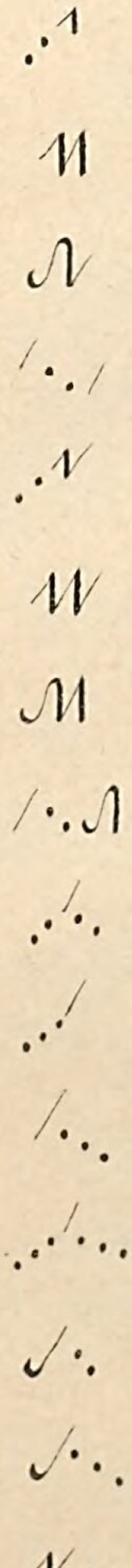
[1] Der Ansicht Pothiers (Greg. Choral übers. von Kienle 42), dass der Salicus nur dann gebraucht werde, wenn die beiden ersten Töne des Zeichens im Einklang oder im Intervall eines Halbtones stehen, widersprechen die St. Galler Handschriften.

[2] Pal. mus. II, S. 26 ff.

Zu. S. 99.

TABELLE II.

Zusammengesetzte Accentneumen.



Scandicus flexus
Porrectus flexus
Torculus resupinus
Climacus resupinus
Scandicus flexus resupinus
Porrectus flexus resupinus
Torculus resupinus flexus
Climacus resupinus flexus
Virga cumbipunctis
Virga praetripunctis
Virga subtripunctis
Virga contripunctis
Podatus subbipunctis
Podatus subtripunctis
Porrectus subbipunctis

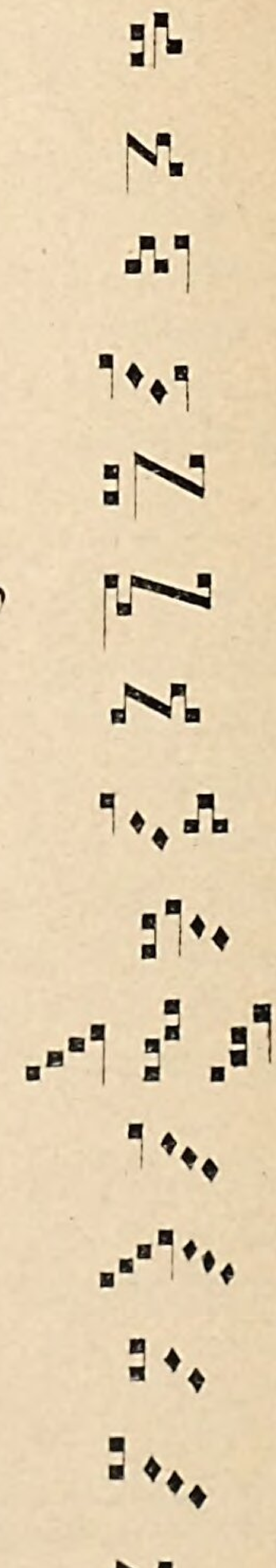


TABELLE III Zu S. 99.

Zusammengesetzte Accentneumen.

Fortsetzung.

Virga subbipunctis resupina
Virga subtripunctis resupina
Podatus subbipunctis resupinus
Podatus subtripunctis resupinus
Porrectus subbipunctis resupinus
Virga compunctis resupina
Virga praepunctis
Podatus praepunctis

TABELLE IV. Zu S. 102

Accentneumen. Zierformen.

Pressus
Strophicus
Quilisma
Epiphonus
Cephalicus
Porrectus liquescens
Scandicus liquescens
Torculus liquescens
Ancus, Sinuosus

flexus resupinus, oder beim umgekehrten Verfahren am Zusatz resupinus flexus, z. B. Torculus resupinus flexus, Climacus resupinus flexus. Bei letzterem Zeichen liegt jedoch näher, zwei verschiedene Neumen anzunehmen, einen Climacus und eine Clivis.

3. Neue Zeichen entstanden endlich auf dieselbe Weise, wie die Virga sich zum Scandicus und Climacus erweitert hatte; und zwar konnte man die Punkte vor, nach, oder vor und nach dem ursprünglichen Zeichen anbringen, was durch die Zusätze praepunctis, subpunctis und compunctis angezeigt wurde. Handelte es sich um die Erweiterung durch zwei Punkte, so sagte man in allen drei Fällen bipunctis, bei dreien tripunctis (also praebipunctis, subtripunctis etc.), bei vieren diatesseris (subdiatesseris), bei fünfen diapentis (praediapentis, condiapentis etc.). So hatte man z. B. folgende Combinationen: Virga praebipunctis, subbipunctis, combipunctis, virga praetripunctis, subtripunctis, contripunctis; ähnlich mit vier und fünf Punkten. Aber auch die mit einer *Virga* schliessenden Zeichen des Podatus und Porrectus konnten so erweitert werden: so ergab sich der Podatus subbipunctis, subtripunctis etc., der Porrectus subbipunctus etc.

Die wichtigsten dieser durch Erweiterung entstandenen Zeichen sind in *Tabelle II* zusammengestellt:

Jede Gruppe, die mit einem *Punkte* schliesst, kann wieder vergrössert werden durch eine Virga; so entstehen die Virga subbipunctis resupina, die Virga subtripunctis resupina etc., der Podatus subbipunctis resupinus, der Podatus subtripunctis resupinus etc., der Porrectus subbipunctis resupinus etc. Die Virga compunctis wurde so zur Virga compunctis resupina. Bei solchen Erweiterungen ergaben sich gelegentlich Zeichen, die schon vorhanden waren; so ist die Virga praebipunctis nichts anderes als der Scandicus, die Virga subbipunctis nichts anderes als der Climacus.

Wollte man auf die Anzahl der Punkte kein besonderes Gewicht legen, so sagte man auch einfach prae-, sub- und compunctis, nur bezieht sich der Ausdruck praepunctis fast regelmässig auf die Erweiterung durch einen Punkt, so bei der Virga praepunctis und dem Podatus praepunctis. *Man vergleiche Tabelle III.*

Die Bedeutung aller dieser Zeichen ergiebt sich leicht aus ihrer

Zusammensetzung. Man wird nicht leugnen können, dass dies System der Neumen ausserordentlich geschickt und logisch aus den zu Grunde liegenden Keimen, den beiden einfachen Accenten entwickelt ist. Auch in der Notenschrift spiegelt sich weiter die Eigenschaft der absoluten Melodie wieder, die nicht Ton neben Ton stellt, sondern sie zu Gruppen ordnet und durch diese die melodische Entwicklung sich vollziehen lässt.

Einige andere Zeichen entsprechen gewissen Vortragsmanieren; dahin gehören der *Pressus*, der gern bei Cadenzen verwendet wird, um dem vorletzten Ton einen besondern Nachdruck zu geben; er findet sich in Verbindung mit der Virga und der Clivis.

Strophicus ist der Gattungsname für die drei Zeichen der *Apostropha, Bistropha* und *Tristropha* [1]. Die Apostropha findet sich nicht allein, sondern nur mit andern Zeichen zusammen, z. B. der Clivis und bedeutet einen einfachen Ton. Bistropha und Tristropha bezeichnen die Verlängerung eines Tones um das Einfache oder Doppelte der gewöhnlichen Geltung. Wenn auch Anzeichen dafür vorhanden sind, dass man Bi- und Tristropha zunächst anders ausgeführt hat, so ist es doch zweifellos, dass man sie noch in der besten Zeit der Choralpflege, schon im 11. Jahrhundert, seit der Zeit, wo man die Neumen auf Linien schrieb, sie in dem angedeuteten Sinne auffasste, als Verdoppelung eines Tones. Es ist das für den Choralvortrag von Wichtigkeit. Hätten nämlich die Neumen an sich irgend eine besondere rhythmische Bedeutung gehabt, so wären beide Zeichen überflüssig gewesen. Im Mittelalter wurde der Choral als gleichmässig verlaufende Cantilene aufgefasst. Wenn ein Ton ein besonderes rhythmisches Uebergewicht vor andern erhalten sollte, markierte man ihn mit der Bi- oder Tristropha. Diese war ein ausgezeichnetes Mittel rhythmisches Ebenmass und Symmetrie da herzustellen, wo sie

[1] Die Ansicht, dass die Tristropha sich nur zur Bezeichnung der direkt über den beiden Halbtönen liegenden Töne f und c angewendet worden sei, ist hinfällig; eine Tristropha auf g sehe man lib. Grad., S. 468 im Alleluia Tanto tempore auf dem Worte Tanto, S. 323 im Alleluia Deus iudex auf dem Worte iudex, S. (110) im Offertorium Beata es virgo, im Jubilus auf virgo, S. 117 Offertorium Miserere mei, auf Domine, eine solche auf e am Schlusse des Alleluia In conspectu angelorum, S. (217); eine solche auf a S. 541 im Alleluia Ipse est im Melisma von abominationem, eine solche auf b S. 418 im Graduale Justorum animae bei Dei, ebenso S. 558 Graduale Propter veritatem bei justitiam etc. etc.

bei gewöhnlicher Dauer des Tones nicht vollständig vorhanden war. Eine Tristropha z. B. hatte denselben rhythmischen Wert, wie der Torculus oder Porrectus [1].

Das *Quilisma* ist ein Podatus oder Torculus, dessen Gravis sich dreimal windet. Er zeigt eine trillerähnliche Verzierung an, wie man sie gerne anwendet, um einen Ton mit einem nicht zu hoch darüberliegenden andern lieblich zu verbinden.

Endlich gehören dahin die *Notae liquescentes* oder *semivocales* [2]. Sie finden sich nie in Melismen, sondern nur am Ende einer Gruppe vor einer neuen Silbe und auch da in den allermeisten Fällen nur dann, wenn gewisse phonetische Bedingungen zutreffen ; so wenn mehrere Konsonanten zusammenstossen, dann vor einem m, vor einem g, dem ein e oder i folgt, auf einem Diphthong und vor einem j, welches zwischen zwei Vokalen steht. Sie sind gradezu sprachlichen Ursprungs und entsprechen z. B. dem Halbvokal, der z. B. in dem Worte « ubertas » zwischen dem r und t sich geltend macht (uber^{e}tas). In solchen Fällen wird aus einem Podatus ein *Epiphonus*, einer Clivis ein *Cephalicus*. Ebenso sind deren Zusammensetzungen dieser Modification fähig ; aus dem Porrectus wird der *Porrectus liquescens*, aus dem Scandicus der *Scandicus liquescens*, aus dem Torculus der *Torculus liquescens*, aus der Climacus der *Climacus liquescens*, meist *Ancus* oder *Sinuosus* genannt [3].

[1] Die Anzeichen, dafür dass der gleichmässige, kantilenenartige Choralvortrag, wie er von den Benediktinern in Solesmes und Beuron gepflegt wird, derjenige sei, der dem mittelalterlichen, besonders dem St. Galler, sehr nahe komme, mehren sich. Es steht jedenfalls fest, dass die Choralnoten selbst keinen rhythmisch verschiedenen Wert besassen ; die Auffassung der Virga als Longa, des quadratischen Punctum als Brevis und des rhombenförmigen Punctum als Semibrevis ist eine Uebertragung der der Mensuralmusik angehörigen rhythmischen Werte auf den Choral, die dem 12. und 13. Jahrhundert zur Last fällt. In der klassischen Zeit der Choralübung, im 10. und 11. Jahrhundert, wussten die Sänger sehr wohl, welchen Tönen sie eine längere Dauer zuzumessen hatten ; die durch Bi- und Tristropha angedeuteten wie auch die dem Quilisma vorhergehenden Töne wurden gedehnt, ebenso wie die für sich alleinstehende Virga. Aus den Romanischen Zeichen der St. Galler und Einsiedler Handschriften, die in den letzten zwei Fällen regelmässig die Verlängerung bezeichnen, geht dies unzweifelhaft hervor. Man vergl. Pal. mus. IV, Préface 20.

[2] Ausführlich verbreitet sich darüber die Pal. mus. II, 37 ff.

[3] Es sei hier der Vermutung Raum gegeben, dass es vielleicht möglich ist, für die Entstehung dieser liquescierenden Zeichen einen terminus a quo und

Die Zierformen sehe man auf *Tabelle IV*.

Diese Zeichen bilden die Grundlage der Notenschrift, die bis auf den heutigen Tag zur Aufzeichnung der liturgischen Melodien verwendet wird.

Bevor wir weiter gehen, müssen wir die Bedenken untersuchen, welche gegen die Neumenschrift geäussert worden sind; besonders hat man die Unmöglichkeit der Reinerhaltung der gregorianischen Lieder aus der unvollkommenen Notation darthun wollen. Sämtliche Bedenken sind hervorgegangen aus einer Auffassung der Dinge, welche moderne Verhältnisse und Bedürfnisse in das Mittelalter hineintrug.

Zunächst haben einige die Behauptung aufgestellt, die Neumen müssten eine tonische Bedeutung gehabt haben, ihr Gebrauch wäre unmöglich gewesen, wenn die einzelnen Neumen die Töne nicht bestimmt angegeben hätten. Gegen diese Annahme spricht aber schon der unbezweifelte Ursprung der Neumen. Ebenso wenig, wie die Accente bestimmte, in jedem Falle genau messbare Hebungen und Senkungen der Stimme andeuten, ebensowenig ist es wahrscheinlich, dass ihre Kombinationen bestimmte Intervalle angegeben haben. Hätte man in der Zeit, wo man anfing, melodische Typen schriftlich anzudeuten, das Bedürfnis einer absolut sicheren Fixierung der Töne lebhaft empfunden, so hätte man zu allem andern, nur nicht zu den Accenten gegriffen. Auch ist es unmöglich, die weitere Entwicklung der Neumenschrift zu begreifen, wenn man sie für eine Tonschrift im modernen Sinne ansieht. Allerdings muss man, wie die Paléographie musicale [1] bemerkt, um die Bedeutung der Neumenzeichen zu verstehen, nicht die ausgebildeten, reichen Formen des Alleluia etc. zum Ausgangspunkte der Untersuchung nehmen, sondern auf die primitiven Zeiten zurückgehen, wo sich der Gesang von der Sprache loslöste. Dann wird man ohne Mühe verstehen, dass die Accente zu musikalischen Zeichen werden konnten.

einen solchen usque ad quem aus den Manuskripten und Inschriften des christlichen Altertums und des frühen Mittelalters zu gewinnen. Sie können nur zu einer Zeit entstanden sein, welche den Halbvokal, von dem oben die Rede ist, in Sprache und Schrift anwendete. Schreibweisen, wie liberos statt libros, Petero statt Petro, augimentum statt augmentum, finden sich in Hand- und Inschriften nicht gerade selten; man vergl. Pal. II, 58.

[1] I, 130.

Eine andere Ansicht über die Bedeutung der Neumenzeichen machte Raillard geltend [1]; er erklärt die Virga für eine lange, das Punktum für eine kurze Note. Diese Behauptung [2] wird aber widerlegt durch eine zweistimmige Komposition, die sich in einem Manuskript in Chartres findet [3]. Die beiden Stimmen, die über einander in Neumenschrift geschrieben stehen, bewegen sich fast regelmässig in Gegenbewegung. Es erhellt dies daraus, dass einer aufsteigenden Neume der einen Stimme fast immer eine absteigende der andern entspricht und umgekehrt; hat also die eine Stimme einen Podatus, so hat die andere eine Clivis etc. Einer Virga der einen Stimme entspricht in der andern ein Punktum. Da die Bewegung nun permanent eine parallele ist, so kann das Punktum keine kürzere Dauer haben wie die Virga Letztere bedeutet regelmässig nur ein steigendes, ersteres ein fallendes Intervall.

Die wichtigste Frage, die sich an die alte Form der Neumenschrift knüpft, ist aber folgende: *war es möglich, dass die liturgischen Melodien mit Hülfe einer Notenschrift erlernt und rein erhalten wurden, die nur die Bewegung der Stimme, nicht aber die Intervalle angiebt?* Für einen Musiker des 19. Jahrhunderts, der in seiner Notenvorlage die künstlerischen Absichten eines Komponisten fast vollkommen ausgedrückt findet, ist es allerdings schwer, in dieser Materie zurecht zu kommen. Wer es aber versteht, von den Voraussetzungen des modernen Musiktreibens zu abstrahieren und sich in das Mittelalter hineinzudenken, wird das Richtige schon treffen.

Vor allen Dingen muss man sich hüten, zu viel Gewicht auf die Aussagen der alten Autoren zu legen. Wir werden noch sehen, dass sie überhaupt für das Verständnis des gregorianischen Chorals nicht ohne Vorsicht zu verwenden sind; im Besondern aber strotzen sie gerade in unserer Frage von Uebertreibungen.

[1] Explication des neumes 1852. Gegen ihn schrieb Pothier die kleine Arbeit: de la Virga dans les neumes, Solesmes 1882. « L'élévation de la voix marquée par la virga est une élévation musicale, une position de la note sur un degré plus élevé de l'échelle musicale l'acuité du son ainsi entendu musicalement n'exige d'elle même ni plus de durée, ni plus d'intensité dans l'emission », S. 10.

[2] Man wird bemerken, dass sie die mensurale Longa und Brevis in die der Mensuralmusik vorhergehende Zeit hineinträgt.

[3] Paléographie musicale, I, 151.

Auch im Mittelalter sind die Theoretiker, wenn sie die Schäden vorhanderer Verhältnisse darstellten, in die Falle geraten, die allen in solcher Lage droht: sie haben übertrieben. Wenn in diesem oder jenem Kloster ein Autor sich darüber beklagt, dass andere an dieser Stelle verkehrt sängen etc., so wissen wir, dass neben diesem einen Kloster der Choral damals noch in vielen andern gepflegt wurde. Die gelegentlichen Ausstellungen der Schriftsteller über Trübungen der Tradition verlieren an Bedeutung, wenn man weiter sieht und findet, dass an so vielen andern Orten, ohne dass uns gerade von Seiten eines Theoretikers ausdrücklich darüber berichtet wird, — so ist es ja meist der Fall — die Ueberlieferung der Melodien sich rein und unverfälscht erhielt [1]. Man braucht sich nicht viel mit den Choralmanuskripten abzugeben, um die Uebertreibung der Autoren des Mittelalters einzusehen. Jene sprechen eine Sprache, der kein Vorurteilsloser sich entziehen kann.

Da die Herstellung von Handschriften nicht wenig Zeit und Arbeit kostete, so war die Zahl der geschriebenen Bücher in den mittelalterlichen Klöstern nicht so gross, wie in unsern Bibliotheken. Dies wirkte zurück auf den Unterricht, der die mündliche Methode bevorzugen musste. Infolgedessen wurden dem Gedächtnisse ganz andere Aufgaben zugemutet als heute; es wurde mehr angespornt und leistete auch mehr. Wir wissen schon, dass die mittelalterlichen Mönche und Kleriker die Psalmen auswendig wussten. Die Kraft und Weite des mittelalterlichen Gedächtnisses musste aber verstärkt werden, wenn zum blossen Wort der Ton hinzukam, und nicht einfache Sätze, sondern Melodien auswendig zu lernen waren. Moderne Pädagogen haben gewisse grammatische Regeln mit Melodien umkleidet, in der richtigen Annahme, dass sie sich so leichter einprägen lassen. Wenn nun die Musik noch heute die Kraft hat, einen trockenen Stoff dauernd in unserer Erinnerung festzuhalten, um wie viel leichter musste es damals sein, Texte mit ihrer Weise zu bewahren, die dem Gemüte so viel Anregung geben, wie die kirchlichen Gebetsworte. Dazu wurde das Gedächtnis damals nicht mit so vielen unnützen Dingen geplagt wie heute.

[1] Solche Aussprüche rühren her von Regino Prumiensis, Oddo, Guido, Berno etc., worüber man mit Nutzen die Ausführungen R. Schlechts in der Cäcilia (Trier) 1877, S. 37 lesen wird.

Man sang weiter nicht nur an Sonn- und besondern Festtagen, wie das bei uns meist so ist, sondern es gab damals überall die Einrichtung des liturgischen Chores. Die Mönche in den Klöstern sangen nicht nur am Tage, sondern auch in der Nacht und das nicht nur einmal, sondern sehr oft. Die kirchlichen Tag- und Nachtzeiten wurden regelmässig gesungen. Ein Knabe, der von einem kundigen Lehrer die Unterweisung im Gesange erhielt, der dann sein ganzes Leben fortwährend in den kirchlichen Melodien sich bewegt, konnte unschwer nach und nach der ganze Corpus musicoliturgicum im Kopfe haben. Dazu kommt auch noch der Umstand, dass es damals nur einen Musikstil gab, den der absoluten Vokalmelodie. Wir haben deren eine überaus grosse Menge, die alle für sich besondere Musikanschauungen bedeuten, in die man sich hineingelebt haben muss, um sie zu verstehen. Im Mittelalter konzentrierte sich das Musiktreiben in den allermeisten Fällen auf die musikalische Welt, die der heilige Gregor erschlossen. Da war es natürlich viel leichter, sich zurechtzufinden und heimisch zu fühlen.

Weiter sind die kirchlichen Melodien, die im Laufe des Jahres zur Verwendung kamen, nicht alle von einander verschieden ; eine grosse Zahl wiederholte sich oft ; man denke an die Officia communia ; andere wurden täglich gesungen, die Psalmmelodien etc. Und gerade diejenigen Melodien, die uns am schwierigsten vorkommen, über welche die Fülle der Töne ausgegossen ist, stellen an das Gedächtnis oft Anforderungen, die spielend oder gar angenehm zu lösen sind. Die Alleluiamelodien haben ausser ihrer gesanglichen Flüssigkeit und Natürlichkeit einige Besonderheiten an sich, welche es sehr leicht machten, sie auswendig zu lernen und im Gedächtnis zu behalten. Bei weitem die meisten sind nämlich so komponiert, dass vom letzten oder vorletzten Worte des Versus an die sämtlichen Phrasen bis zum Versus wiederholt werden. Dieser äusserst übersichtliche architektonische Bau (Schema a b a) unterstützte natürlich das Gedächtnis ausserordentlich, und wirklich findet man in den Handschriften solche Schlussneumen, die nur die Wiederholung der Anfangsjubilen sind, sehr häufig ausgelassen [1]. Weiter ist für die Alleluiagesänge

[1] Es war recht kurzsichtig, wenn man, wie das geschehen ist, diese Thatsache zum Beweise dafür anführte, dass die Manuskripte nicht übereinstimmten.

noch zu bemerken, dass bei weitem nicht alle von einander verschieden sind; vielmehr giebt es Melodietypen, die für eine Reihe von Texten in Anwendung kommen [1]. Wohl in Betracht zu ziehen ist hier auch die Klarheit und Logik des Melismenbaues gerade in den Allelujamelodien. Hier ist die Fülle der Noten nicht nur kein Hindernis für das Gedächtnis, sondern wegen ihres volkstümlichen Aufbaues [2] geradezu ein Hülfsmittel zur Aneignung der Melodien. Ebenso schrumpfen die vielen Traktus- und Gradualmelodien wesentlich zusammen. Auch für sie hat neuere Forschung die oftmalige Wiederholung einer und derselben Melodie festgestellt.

Bei solcher Beschaffenheit der alten Melodien verschwindet ein grosser Teil der Schwierigkeiten. Es sind in der That bei weitem nicht so viele Melodien, als es auf den ersten Blick scheint.

Dann boten die Gesangbücher, die man hatte, doch auch nicht zu unterschätzende Erleichterungen. Wenn sie ja auch die melodische Substanz absolut sicher nicht angaben, so ersah man aus ihnen eine Menge hochwichtiger Dinge. Man wusste genau, ob in jedem Augenblicke die Stimme steigen oder fallen solle, und das war schon viel. Man wusste weiter, welche Töne in einem Atem zu singen waren, denn die zusammengesetzten Neumen bedeuten ebensoviele melodische Reihen, Modulationen, die ohne Unterbrechung vorzutragen waren. Es war dies um so bedeutsamer, als die mittelalterliche Melodie viel mehr wie die moderne die Neigung zur Gruppenbildung hat.

Diese für die alte Kunst wichtige Eigenschaft kommt gerade in der Neumenschrift zu schönem Ausdrucke. Unsere moderne Notation predigt den Individualismus der ganzen neuern Musik: nach einer Note wird eine andere gesetzt, und wenn mehrere zusammengebunden werden sollen, hat man ein besonderes Zeichen nötig, den Bindebogen. Hier hat man in winzigem

[1] Solche Wiederholungen sind auch sehr lehrreich zum Studium des Verhältnisses, in welchem Text und Melodie in der gregorianischen Kunst zu einander stehen: im letzten Kapitel des zweiten Teiles dieses Buches wird davon im Zusammenhang geredet werden. Vorläufig mag man die in der Pal. mus. III erläuterten Fälle einsehen.

[2] Auch darüber später mehr.

Rahmen das getreue Abbild der neueren Zeit, die auch in der Musik das Individuum auf sich selbst stellt, aus der Gesamtheit herauslöst. Im Mittelalter gehört der schaffende Geist zu seinen Mitbrüdern in demselben Kloster; diese sind die Einheiten, nach denselben Zielen strebende Gruppen. Diesen Charakter spiegelt die mittelalterliche Musik wieder, auch ihre Schrift, die Neumenschrift. Zu verachten sind also auch nicht die Winke, welche die Notenschrift trotz ihrer unleugbaren Mängel darboten.

Fassen wir nun alles zusammen, die eminente Gedächtniskraft mittelalterlicher Gelehrten, die tägliche Uebung, die Kenntnis der Kompositionsgesetze des Chorales, welche scheinbar verschiedene Gestaltungen auf denselben Typen reduzieren, endlich die Hülfe der Gesangbücher, so wird man es kaum als ein übermässiges Stück bezeichnen können, wenn einer den liturgischen Melodienschatz auswendig wusste.

Wenn nun ein Gesanglehrer durch jahrzehntelange Uebung sich in den Besitz der gregorianischen Gesänge gesetzt hatte, so war er, wenn er ein ordentlicher Pädagog war, auch imstande, sie andern beizubringen. Dieser Punkt macht keine Schwierigkeiten. Denken wir z. B. an den von Rom mit einer Abschrift des Antiphonars des heiligen Gregor nach St. Gallen gewanderten Sänger Romanus. Romanus hatte vielleicht sein Lebenlang nichts als Choral gesungen, konnte ihn also auch lehren. Stellen wir uns nun einen Chor von hundert Sängern vor, der die Melodien lernt und von da an in fortwährender Uebung bleibt. Romanus stirbt, nicht aber seine Kunst. Nicht nur sind von seinem Antiphonar Copien angefertigt, vor allem lebt seine Kunst im Munde so vieler Sänger. Und für jeden Sterbenden sind Dutzende anderer da, die dafür sorgen, dass die Tradition nicht verloren geht. Im elften Jahrhundert hatte das Kloster Reichenau unter Hermannus Contractus einen Chor von dreihundert Sängern. Ein solcher Chor war in der That « für die Erhaltung der Tradition eine Mauer » [1].

Eine Reihe von unbestreitbaren Thatsachen lässt sich auch nur dann erklären, wenn man obige Aufstellungen anerkennt. So haben wir manche Handschriften, welche die Neumen nicht über dem Text, sondern am Rande des Blattes, neben demselben aufgezeichnet enthalten. Hier steht Text und Melodie für sich.

[1] Kienle, über ambr. Liturgie und Gesang l. c.

Man sehe z. B. die in der Monumenta der « Sängerschule von St. Gallen » beigegebenen Faksimiles ; auch eine Handschrift kroatischen Ursprungs aus dem 10. Jahrhundert, die sich jetzt im Franziskanerkloster in Sebenico (Dalmatien) befindet [1], weist dieselbe Trennung von Text und Melodie auf. Sie wäre geradezu undenkbar, wenn die Neumenschrift zusammen mit den andern angeführten Momenten nicht genügt hätte.

Zu demselben Schlusse führt die Beschaffenheit mancher gerade sehr alten Handschriften ; sie sind so klein und zierlich geschrieben, dass nur ein einziger, höchstens zwei Sänger daraus ablesen konnten, nicht wie die spätern Folianten, die als Vorlage für eine ganze Menge Sänger dienten. Man vergleiche nur Cod. St. Gallen 359 (Lambillotte), Cod. St. Gallen 339 (Pal. Mus. I) etc. etc. Es ist nicht unmöglich, dass diese Manuskripte nur für den Chorleiter bestimmt waren, der gelegentlich in sie hineinsah, um einige Anhaltspunkte zu besitzen, während der Chor die Melodien auswendig sang, also gerade so, wie ein Redner, der eine Rede einstudiert hat, gelegentlich die Disposition zu Hülfe nimmt, die er auf ein Stück Papier aufgezeichnet, um den Fortgang seiner Gedanken zu finden.

Es ist weiter Thatsache, dass in manchen Gegenden die alte, nach modernen Begriffen höchst unvollkommene Notenschrift noch beibehalten wurde, lange nachdem man dieselbe schon derart verbessert hatte, dass ein Zweifel über die jedesmalige Bedeutung der Zeichen unmöglich war. Noch im 13. ja im 14. Jahrhundert [2], wo also die Notenlinie und das Vierliniensystem schon längst erfunden war, schrieb man alte Neumenhandschriften ab. Wäre das denkbar, wenn die Neumenkalamität wirklich unüberwindlich gewesen wäre ? Diese eine Thatsache wiegt mehr, als alle die jammernden Klagen der mittelalterlichen Theoretiker zusammen.

Zum Einstudieren der Gesänge bediente man sich gelegentlich einer andern Notation, die aus Buchstaben bestand und jeden

[1] Eine Seite daraus ist faksimiliert in Boyer d'Agens Introduction aux Mélodies Grégoriennes ; auch die Handschrift 121 in Einsiedeln, die jetzt in der Pal. mus. phototypisch herausgegeben wird, enthält S. 437 und 438 solche Fragmente.

[2] Die Pal. mus. II enthält in pl. 128 das Faksimile einer Rheinauer und einer Haarlemer Handschrift mit Accentneumen ohne Linien aus dem 13. Jahrhundert, in pl. 129 und 130 solche aus dem 14. Jahrhundert.

Ton auf das Unzweideutigste angab. Man kam darauf durch das Monochord, auf welchem die einzelnen Tonabstände mit Buchstaben bezeichnet waren. Wären die Bedenken gegen die Neumenschrift gerechtfertigt, so würde sie überhaupt nicht aufgekommen sein, man würde eine andere Notation, also etwa die mit Buchstaben, vorgezogen haben. Ausserordentlich selten sind ja die Handschriften, die Neumen mit Buchstaben verbinden derart, dass die Melodie gleichzeitig in beiden Schriften aufgezeichnet ist.

Wer es versteht, das mittelalterliche Musiktreiben aus sich und nicht vom schiefen Standpunkte der modernen Zeit aus zu begreifen, für den hat die Neumenschrift keine übermässige Schwierigkeit. Die fortwährenden und systematischen Aenderungen am gregorianischen Gesang stammen auch erst aus der Zeit, wo nach modernen Anschauungen die Notenschrift eine vollkommene geworden war. Eine gewissenhafte mündliche Tradition überwiegt die schriftliche um vieles. Erst die Zeit des Notendruckes hat uns die vielen Veränderungen am Choral gebracht.

Zum Schlusse lassen wir der Paléographie musicale das Wort [1] : « Noch heute ist es leicht, die Methode sich vorzustellen, mit Hülfe deren man zur Entzifferung dieser Notation gelangte. Nehmen wir ein Beispiel und setzen ohne Ausflucht die Schwierigkeiten und Vorgänge dieses Neumenlesens auseinander. Ein Zeichen von zwei Tönen, ein Podatus z. B., konnte übersetzt werden durch ein beliebiges der 35 Intervalle, die es in der Oktave von C-c giebt. Wer konnte die Sänger die besondere vom Urheber der Melodie gewollte Beziehung lehren ? Die Antwort ist leicht. Unsere moderne Solmisation kennt in der That 35 Intervallbenennungen [2] in der natürlichen C-reihe, von der kleinen Sekunde bis zur Oktave. Die alten Psalmsänger kannten die Solmisation nicht, für sie hätte sie nur Verwirrung und Hindernisse verursacht. In der Praxis kannten sie das semitonium, den tonus, den semiditonus, die diapente, ohne aber zu unterscheiden, ob diese diapente oder Quinte c-g oder d-a oder e-h war. Nimmt man noch dazu, dass der liturgische Gesang sehr selten ein grösseres Intervall als die Quint verwendet, so folgt, dass eine Gruppe von 2 Tönen, ein Podatus oder eine Clivis, nur eines

[1] I, 106.

[2] Sie werden daselbst S. 107 sämtlich aufgezählt.

der sieben oder acht Intervalle zwischen der kleinen Sekunde oder Quint bezeichnen konnte. Wir sind weit weg von den 35 Möglichkeiten, eine Formel von zwei Noten zu übersetzen. Man musste freilich diese einmal gekannte Intervalle in dem entsprechenden Teile der Leiter einsetzen ; unter der Figur des Podatus aber das genaue Intervall und seine Stelle in der Leiter zu erkennen, war für die Neumisten das Resultat einer einzigen Verstandesoperation, die rascher ist als der Blitz.

« Wie vollzog sich diese Operation ? Verhältnismässig genau so, wie das Wort timbre, welches im Französichen dreizehn verschiedene Bedeutungen hat, sofort und klar vom Leser in der speziellen Bedeutung genommen wird, die der Autor ihm geben wollte. Warum wird gerade dieser Sinn und nicht ein anderer sofort gefasst ? Weil der Leser einen Lehrer hatte, der ihn seine Sprache lehrte, weil der Usus, der Sprachgebrauch, das Gedächtnis und der Zusammenhang der Phrase ihn lehren, dass unter den gegebenen Umständen das Wort timbre nur diese Bedeutung annehmen kann.

« Ebenso wird beim Neumenlesen der Podatus oder jede andere Formel trotz ihrer verschiedenen Bedeutungen und der Stellungen, die sie in der Tonleiter einnehmen kann, durch ein bestimmtes Intervall übersetzt und mit der den Verstandesoperationen eigenen Schnelligkeit auf seine Tonhöhe gestellt. Der Sänger kennt seine Neumensprache, hat sie von seinem Lehrer gelernt, kennt seine Melodie ; der Usus, der Zusammenhang der melodischen Phrase, der liturgische Text, das graphische Bild der Neumen, welches nur die Form des melodischen Bildes ist, frischen sein Gedächtnis auf und führen es ; und wie er liest, erhält jede Gruppe, jede Note ihre lebendige und getreue Uebersetzung [1]. — Unser Verhalten den Neumen gegenüber unterscheidet sich wesentlich von dem der ersten christlichen Sänger, und dieser Unterschied erklärt unsere Schwierigkeiten, unser Unvermögen, die damalige Leichtigkeit. Wir gehen von den Neumen aus, um den Gesang wiederzufinden und gehen dabei vor, wie diejenigen, welche beim Studium einer Sprache vom Worte ausgehen, um zur Idee zu gelangen. Umgekehrt gehen

[1] Eine Anmerkung (S. 108) stellt eine Reihe von Aussprüchen alter Autoren zusammen, welche die Aufgabe des Gedächtnisses in damaliger Zeit beleuchten.

diejenigen, welche eine Sprache besitzen, von der Idee aus, um zum Worte zu gelangen. Die besondere Idee ruft das Wort in seiner besondern Bedeutung hervor, und der Geist verwirrt sich nicht mehr durch die übrigen Bedeutungen der Ausdrücke, die er gebraucht, ebensowenig, wie durch die übrigen Ausdrücke der Sprache. Ebenso handelten die Neumisten; sie gingen aus von der in ihrem Gedächtnis aufbewahrten Melodie, um die Neumen zu interpretieren; jedes Intervall rief das Zeichen in seiner besondern Funktion als Terz, Quart, Quint hervor, und beim Lesen der Neumen störte sich der geschickte Sänger, ein Meister seiner Kunst, an den übrigen Bedeutungen der Formel, die er ausführte, nicht mehr, als an den andern Ausdrücken und Gruppen der musikalischen Sprache.

« In unserer Zeit sind wir nicht aller Mittel bar, um die Neumen zu lesen; im 10. und 11. Jahrhundert haben die Kopisten die Neumen, die sie im Gedächtnisse hatten, in offene und klare Notation übersetzt. Wir können aber, ausgehend von den alphabetischen Manuskripten oder denen mit Linien, wie sie ausgingen von ihrem Gedächtnis, zur Entzifferung der Accentneumen gelangen. »

Niemand hat bisher die Neumenschrift für eine vollkommene Schrift erklärt; man darf ihre Schwierigkeiten aber auch nicht übertreiben, namentlich muss man sich vor dem Fehler hüten, blindlings frühere Zeiten mit der Brille der Gegenwart anzusehen [1].

Die ältesten Choralhandschriften kennen dies System. Das gregorianische Autograph scheint im Laufe der Zeit verloren gegangen zu sein; sicher war es in Neumen geschrieben. Sein Verlust ist aber nicht allzu tragisch zu nehmen, denn es verlor an Bedeutung durch die vielen Abschriften, die im Laufe der nächsten Jahrhunderte nach Gregor von ihm genommen

[1] In alten Handschriften findet man gelegentlich Neumentafeln. Sie berücksichtigen meist nur Verhältnisse eines Klosters und leiden zuweilen auch an Willkürlichkeiten. Man findet solche bei Gerbert de cantu et musica sacra, II, Tafel X unten, aus einem Manuskript des Klosters St. Blasien im Schwarzwald. Lambillotte teilt in seinem Antiphonaire de St-Grégoire, S. 233 und 234 drei Neumentabellen mit, die erste aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, die einst dem Kloster Ottobeuren gehörte, die zweite aus einer Handschrift von Murbach, die dritte aus einem Toulonser Manuskript. Weitere Angaben darüber findet man bei Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Tafel III.

wurden [1]. Zu den ältesten und zugleich besten Quellen für die liturgischen Gesänge gehören besonders die St. Galler Handschriften. Als Lambillotte 1867 das St. Galler Manuskript 359 faksimiliert herausgab [2], meinten viele, es sei das Exemplar des Romanus selbst, eine Ansicht, die bei näherer Untersuchung sich als unrichtig herausstellte [3]. Indessen thut das dem Werte der Handschrift keinen Eintrag. Das Faksimile Lambillottes gab aber nicht diejenigen Garantien, die wir heute von einer Herausgabe älterer Quellenwerke verlangen : auch der geübteste Zeichner verthut sich einmal. In die richtige Bahn lenkte die Paléographie musicale ein, welche 1889 die Handschrift 339 desselben Klosters in *Phototypie* herausgab und damit das Original selbst entbehrlich machte. Ihre weiteren Publikationen fahren auf demselben Wege fort. Schätzbar sind auch diejenigen der englischen Plainsong and Mediæval Music Society ; hier kommt von ihnen besonders in Betracht die erste « The musical notation of the middle ages », welche in zwanzig sehr gelungenen photographischen Tafeln den Gang der Notenschrift bis ins 16. Jahrhundert zeichnet, und die vorletzte, eine Neuausgabe des Graduale Sarisburiense aus dem 13. Jahrhundert.

Dass die Neumenschrift nicht erst dem 9. Jahrhundert angehört, sondern viel älter ist, beweist ihr fast gleichzeitiges Vorkommen in England, Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien. Alles das weist, wie die Uebereinstimmung der Handschriften in ihren Melodien, auf eine gemeinsame Quelle zurück. Sie ist, wie überhaupt der gregorianische Gesang, von Rom aus auf die andern Länder übergegangen, wie dies in dem Terminus nota romana, den der Monachus Engolismensis, der die Biographie Karls des Grossen schrieb, gebraucht. Ihre Anfänge sind vor

[1] Eine naive Auffassung hat daraus, dass uns Gregors Autograph verloren gegangen ist, und die erhaltenen Manuskripte nicht über das 9. Jahrhundert hinausreichen, geschlossen, wir besässen überhaupt nicht mehr seinen Gesang. Mit demselben Rechte könnte man behaupten, von den Autoren des Altertums habe keiner sich bis zur Gegenwart gerettet. Ja sogar die hl. Schrift wäre dann unwiederbringlich verloren. Die ältesten Handschriften derselben gehen ja nicht über das 4. Jahrhundert hinaus.

[2] Ueber die Neumenfaksimilierungen vor und nach Lambillotte möge man Pal. mus. I. 1 ff vergleichen.

[3] P. Schubiger hat sie endgültig beseitigt.

das 5. Jahrhundert zu setzen, damals war sie schon in Afrika bekannt, wie aus einer Stelle hervorgeht, die sich im Anfange der dem Prosper Aquitanus zugeschriebenen Schrift de promissionibus findet [1]: Restat, ut arbitror, musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis sanctorum Apostolorum Doctorumque omnium ecclesiarum aptatum *quibusdam accentibus gravi, acuto et circumflexo*. Auch die Byzantiner müssen in irgend einer Weise an ihrer Herstellung beteiligt gewesen sein. Anders wäre nicht einzusehen, warum für einige Zeichen griechische Namen gebraucht wurden, wie Quilisma, Cephalicus, Climacus, Epiphonus. Auch der Name für die Schrift selbst, Neume von νεῦμα, macht dies zweifellos.

In den verschiedenen Gegenden haben sich die Neumenformen, im Einklang mit der Entwicklung der Schriftzeichen, verschieden ausgebildet. Gerade so aber, wie in den verschiedenen Alphabeten nur die Form des Buchstabens sich ändert und trotz der verschiedensten Modifikationen ein A immer ein A, und ein B immer ein B bleibt, so blieben auch trotz der mannigfachen Gestalt, welche die Neumenzeichen im Laufe der Zeit in den einzelnen Klöstern annahmen, die Gruppen immer, was sie waren: ein Podatus blieb ein Podatus, eine Clivis eine Clivis etc. etc. In Deutschland haben sich unter dem Einfluss der gothischen Schrift die Neumen zu dickern Formen entwickelt. Der Acutus wird allmählich nicht mehr von unten nach oben, sondern von oben nach unten gezogen [2]. Im 13. und 14. Jahrhundert haben die St. Galler Handschriften vollständig die gothische Form ausgebildet. Auch fängt die Unterscheidung des Punktes von der Virga (relativ hoher und tiefer Ton) allmählich an, in Vergessenheit zu geraten [3].

Auch in Frankreich sind die Accentneumen zuerst kursiv, dabei leicht und fast senkrecht stehend. Der Gravis des Podatus ist zu einem leichten Striche verflüchtigt, der mit dem Acutus einen rechten Winkel bildet. Besonders erkennt man diese Hand-

[1] Migne, patr. lat. Bd. 51, Sp. 856. Auf diese wichtige Stelle hat Amelli auf dem Congresse zu Arezzo (1882) zuerst aufmerksam gemacht. Man vergleiche Brambach, Gregorianisch, S. 23 die Anmerkung.

[2] Pal. mus. I, 110.

[3] Ib. 114; cf. auch pl. XVII B aus einem Kölnischen Missale des 12. Jahrhunderts (jetzt in der Pariser Nationalbibliothek).

schriften an den Zeichen für die toni liquescentes ; während sie in Deutschland Kürzungen anderer Zeichen sind, werden sie hier verlängert [1].

Von den italienischen Neumen giebt die Paléographie musicale I, pl. XX eine Probe.

In Spanien gleichen die Neumen sehr denen von St. Gallen ; einige Verschiedenheiten hängen mit der westgothischen Schrift zusammen [2].

Ein kräftiger Beweis für das hohe Alter der Neumenschrift liegt in der bemerkenswerten Thatsache, dass sogleich in der Zeit, in welcher sie uns entgegentritt, vom 9. Jahrhundert an, eine grosse Menge Versuche sich bemerkbar machen, ihre Mängel abzustellen. Während in Italien der ursprüngliche Typus der Accentform sich eine Zeit lang erhielt, machte man schon in St. Gallen Verbesserungsversuche, und zwar soll es der Sänger Romanus selbst gewesen sein, der die Reihe eröffnete. Er befand sich, als einziger Lehrer gegenüber so vielen Schülern, in einer keineswegs beneidenswerten Lage [3].

In Rom gab es damals schon eine Tradition, hier war sie erst zu schaffen. Romanus bediente sich bei seinem Unterrichte wohl des instrumentalen Hülfsmittels, welches in allen mittelalterlichen Klöstern im Gebrauche war, des Monochordes, einer über ein Brett gespannten Saite, deren schwingender Teil durch einen beweglichen Steg verkürzt und verlängert werden konnte. Da man, um nicht in jedem Falle die Längenverhältnisse der Saite von neuem auszuprobieren, sich daran gewöhnt hatte, die den Tönen der diatonischen Leiter entsprechenden Abstände auf dem Monochord selbst (wie auf einem Griffbrett) durch Buchstaben zu markieren, war man schon lange zu einer Buchstabenschrift geführt worden, die aber nur instrumentale und pädagogische Zwecke verfolgte. Höchst selten wurde sie zur Aufzeichnung der Gesänge verwendet, obwohl sie eine sichere Notation ergeben hätte. Man hatte jedoch an den Neumen genug, wenn einmal die Melodie gelernt war. Romanus fühlte die Last seiner Arbeit ; er kam auf den Gedanken, gewisse Buchstaben noch in anderm Sinne zu verwenden, um den

[1] Ib. 114 : pl. XVIII aus Cod. St. Gall. 359.
[2] Ib. 120.
[3] Ib. S. 120 und 39.

Sängern die Aneignung der Melodien zu erleichtern. Denselben Zweck suchte er durch geringe Modifikationen zu erreichen, die er an einigen Neumen vornahm. Der erste, der dem Romanus ihre Erfindung zuschreibt, ist Ekkehart IV., der St. Gallische Historiker, der 1036 starb. Seine Angabe [1] beruht auf wohlbegründeter Tradition. Notker Balbulus hat dann die Romanischen Buchstaben in ein System gebracht, welches in Form eines Briefes Notkers [2] an einen Mitbruder erhalten ist. Die Erklärung des Notker Balbulus verdient wohl nicht die Zweifel, die Riemann [3] geltend gemacht hat. Notker starb 912 in hohem Alter, war demnach geboren in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts und kam sehr früh nach St. Gallen. Auch Romanus starb hochbetagt im 9. Jahrhundert. Wenn Notker auch nicht mehr Schüler des Romanus selbst war, so doch sicher einer von dessen Schülern und konnte so im Besitze einer unmittelbaren Ueberlieferung sein.

Was zuerst die *Buchstaben* anbetrifft, so hatten einige melodische, andere rhythmische Bedeutung. Zu erstern gehörten a, l, s, die eine Erhöhung (altius, levatur, sursum), i, das eine Vertiefung (iusum), e, das den Einklang andeutet (equaliter). Rhythmischen Wert haben c (celeriter), welches beschleunigte, t (tenere), x (exspectare), m (mediocriter), welche langsamere Bewegung, und p (pressio), welches einen Nachdruck auf einem Ton bedeutet. Auch kommen Verbindungen zweier Buchstaben vor; b l bezeichnet « bene levetur », eine bedeutende Erhöhung, t b « bene teneatur » ein längeres Anhalten. Auch kommt vor i v « iusum valde », um eine absteigende Quart oder Quint anzudeuten; a m sagt so viel wie « altum mediocriter », c m « celeriter mediocriter », i m « inferius mediocriter » und t m ist gleich « teneatur mediocriter ». Notker hat, um der Sache einen besondern

[1] « Primus ille in ipso (Antiphonario) litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut sursum aut iusum, aut ante aut retro assignari excogitavit, quas postea cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit. » Bei Pertz Monum. Germ. hist. II, 103.

[2] Dieser Brief ist oft abgedruckt: bei Schubiger l. c., in Lambillottes Antiphonaire 222, bei Gerbert scriptores I, 96 etc. Die beste Behandlung desselben enthält die Pal. mus. IV, Préface 10 ff, wo auch eine neue, Leipziger Handschrift des Briefes herbeigezogen ist.

[3] Studien zur Gesch. der Notenschrift 118 ff.

Anstrich zu geben, in seinem Briefe noch andere Buchstaben erwähnt, die nur sehr selten oder gar nicht vorkommen [1]. Im Allgemeinen gelten die Romanusbuchstaben nur für die Zeichen, in deren Nähe sie stehen ; es kommt aber auch vor, dass sie für eine ganze Gruppe Geltung haben sollen ; dies wird dann z. B. in folgender Weise angedeutet c————, was besagen will, dass die ganze Gruppe unter dem c und dem Striche celeriter gesungen werden soll.

Die Romanischen *Zeichen* sind teils Veränderungen der Striche der Neumen, teils Erweiterungen. In ersterem Falle verlängert sich z. B. das Punktum, der Podatus, der Torculus, der Porrectus und der Climacus. Alle diese Veränderungen haben den rhythmischen Wert des Langsamerwerdens, retardando. *(Vergleiche Tabelle V.)* Erweitert werden einzelne Neumen durch einen kleinen Strich, der beim raschen Schreiben wohl auch ein Haken wird, so die Virga, der Podatus, die Clivis, u. s. w. Diese Erweiterung zeigt eine Verlängerung des bezüglichen Tones an. *(Vergleiche Tabelle VI.)*

Zur Eruierung des Rhythmus gewisser Formeln sind diese Romanusbuchstaben und -zeichen von grossem Werte, zumal, wenn man findet, dass ihre Anwendung in den betreffenden Handschriften nicht eine gelegentliche, sondern für gewisse Verhältnisse allgemeine ist. Wie fein überlegt die alten Sänger sogar in solchen scheinbar geringfügigen Dingen handelten, möge man aus den Beobachtungen ersehen, welche in der Pal. mus. IV, Préface 20 ff. niedergelegt sind.

Die Verbesserungen, die Romanus an der Neumenschrift anbrachte, lassen ahnen, dass seinen Schülern in St. Gallen besonders der rhythmische Vortrag der Melodien schwer wurde. Sie haben sich nicht nur in St. Galler Handschriften erhalten,

[1] Interessant ist die Erklärung der Paléographie mus. l. c. zu dem Buchstaben q (S. 16). Es wäre allerdings auch möglich, dass die Romanusbuchstaben einer etwa römischen Praxis entnommen wären. Denn auch die Metzer Handschriften (in Metz hatte gleichzeitig mit Romanus Petrus gewirkt) kennen sie schon im 10. Jahrh. ; man vergl. Pal. mus. II pl. 155, wo sie auf einer Handschrift in Laon sich finden ; ja sogar eine Handschrift aus Jumièges (dem Gimedia, welches wie oben angeführt, mit St. Gallen in Verbindung kam) aus dem 9. Jahrh. hat sie : pl. 178. Dies könnte auf einen andern Ursprung hindeuten.

Zu S. 116.

TABELLE V.

Punctum	.	wird	–
Podatus	⌄/	wird	v, v
Torculus	⁄\|	wird	⌐⌐
Porrectus	⁄	wird	N
Climacus	/:	wird	/⁄

Zu S. 116.

TABELLE VI.

Virga	/	wird	⌐
Podatus	⌄/	wird	⌐
Clivis	⁄\	wird	⊼ ⊼

TABELLE VII. Zu S. 118.

Dasianotation.

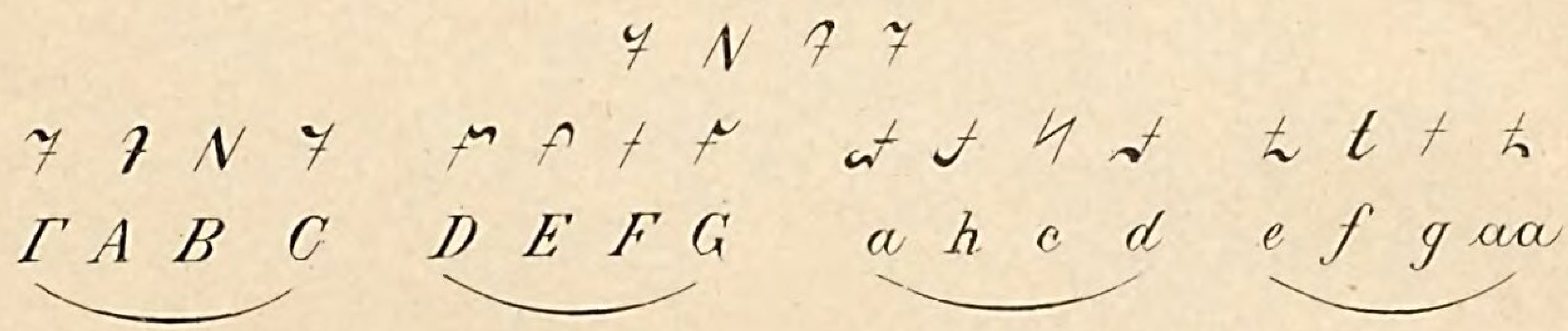


TABELLE VIII Zu S. 123.

Punctum	.	Scandicus	.˙
Podatus	.˙	Strophicus	
Clivis	:	Quilisma	r
Torculus	.:	Pressus	·n
Porrectus	:.	Cephalicus	ን
Climacus	⁝	Epiphonus	⌄/

TABELLE IX. Zu S. 123.

Podatus	.ᶠ
Scandicus	.ᶠ
Porrectus	:ᶠ
Climacus resupinus	:ᶠ

TABELLE X. Zu S. 124.

Clivis	ʐ
Torculus	ɲ

so Cod. 359 [1], Cod. 339 [2], Cod. 340 [3], Cod. 376 [4] etc., man begegnet ihnen auch in Einsiedeln; Cod. 321 [5] ist ausserordentlich reich an ihnen. Noch im 12. Jahrhundert wurden die Romanischen Buchstaben und Zeichen in Bamberg gelehrt und von den Kopisten geschrieben [6]. Man findet sie endlich in Handschriften ausserhalb Deutschlands, die aber deutschen Ursprungs sind, so in Rom in einer Handschrift der Angelica [7]. Erst im 14. Jahrhundert verschwanden sie ganz.

Von den vielen Versuchen, die Mängel der Neumenzeichen durch Anwendung der Buchstaben in etwa zu heben, fand der des Romanus am längsten Anwendung, offenbar, weil hinter diesen Buchstaben und Zeichen eine hoch verehrte Autorität stand. Andere waren mehr theoretischer Natur und fanden wenig Eingang in die Praxis der Gesangbücher. Eine Ausnahme macht eine Notation vermittelst der Buchstaben a-p, die besonders in der Handschrift angewendet ist, welche Danjou in der Mitte unseres Jahrhunderts in der Bibliothek der medizinischen Fakultät in Montpellier (Südfrankreich) entdeckte. Sie stammt aus dem 11. Jahrhundert [8], und ist ein Tonarius, ein für den Lehrer bestimmtes Gesangbuch, in welchem die Stücke nach der Ordnung der Tonarten aufgezeichnet sind [9]. Was die Handschrift für uns so wertvoll macht, ist die Verbindung der Neumen mit den Buchstaben ; da das Buch-

[1] Ausgabe Lambillottes, so wie Pal. mus. I pl. 16, II pl. 108.

[2] Phototypische Ausgabe der Pal. mus. I.

[3] Pal. mus. II pl. 113.

[4] Ebenda.

[5] Der augenblicklich von der Pal. mus. herausgegeben wird.

[6] Pal. mus. II pl. 120.

[7] Id. pl. 116.

[8] Nach der Pal. mus. II pl. 190, welche ein längeres Stück daraus phototypisch wiedergiebt und damit die mangelhaften Fragmente bei Lambillotte, Antiphonaire 226 und 232 überflüssig macht. Lambillotte setzte die Handschrift ins 10. Jahrhundert, Schubiger, Spezilegien S. 42 ins 9. Im 9. Jahrhunderte wäre aber eine solche Schrift kaum denkbar.

[9] Man sehe die Nachweise in der Schrift : Etude archéologique sur le manuscrit bilingue de Montpellier. Paris Lecoffre 1875. Schubiger (l. c.) vermutet, dass die Notation p-a eigentlich eine instrumentale sei, z. B. für die Orgel und man habe sich derselben für die Einübung der Gesänge, wie für die Produktion in der Kirche bedient. Es ist das schwerlich richtig, denn die Orgelnotation jener Zeit ist uns bekannt, sie ist eine Buchstabennotation, welche die Buchstaben A B C D etc. im Sinne der Tönen C D E F etc. verwendet.

stabensystem leicht zu verstehen ist (a-p entspricht der Reihe Γ-aa), so haben wir damit eine authentische Uebertragung der Neumen. Eine andere Handschrift ebenfalls mit Buchstaben und Neumen hat Jumilhac im 17. Jahrhundert gefunden, sie enthält das Office de Thuriave ; derselbe fand die genannte Buchstabennotation allein in einem Dokument der Abtei zu Jumièges [1]. Man begegnet ihr, allerdings sehr selten, auch ausserhalb Frankreichs ; Schubiger [2] entdeckte sie in einer Engelberger Handschrift des 12. Jahrhunderts ; neuerdings hat die englische Gesellschaft für Choral und mittelalterliche Musik aus einem in der Kapitelsabtei Hereford befindlichen Brevier ein Blatt phototypisch veröffentlicht, welches ganz und nur mit Buchstaben notiert ist [3].

Bis ins 13. und 14. Jahrhundert hinein erhielt sich der von St. Gallen ausgehende Gebrauch der Vokale zur Bezeichnung der Tonart. Die Differenzen der Psalmtöne wurden dann durch beigefügte Consonanten angegeben. So bedeuten a den 1., e den 2., i den 3., o den 4., u den 5., η den 6., υ den 7., ω den 8. Ton etc. [4].

Ganz ausserhalb dieser Entwicklung bewegt sich eine Notation, deren Urheber der Verfasser der Pseudohucbaldischen Musica Enchiriadis [5] ist. Sie hat sich nie grosser Beliebtheit erfreut, ist auch nur in theoretischen Schriften verwendet worden. Sie umfasst 16 Zeichen, die sich aber auf 4 reduzieren, von denen jedes viermal, nur jedesmal in veränderter Stellung wiederkehrt.

Die vier Hauptzeichen und das daraus entwickelte System sind *in Tabelle VII* dargestellt. Diese höchst umständliche und wenig anschauliche Notation ist ein ungesundes Produkt purer theoretischer Reflexion. Sie gründet sich auf die aus der griechischen Spekulation überkommene Einteilung des Tonsystems in Quarten, berücksicht aber in keiner Weise die Bedürfnisse der Praxis [6].

[1] Mitgeteilt in seiner Science et pratique du plainchant, 1673, neue Auflage 1847.

[2] l. c.

[3] Bibliotheca Musico-liturgica, Fasc. 1. Beilage 2.

[4] Auch ein Karlsruher, aus dem Kloster Reichenau stammendes Antiphonar hat diese Buchstabenverwendung ; Brambach, die Reichenauer Sängerschule, Leipzig 1888, S. 34.

[5] Hans Müller, echte und unechte Schriften Hucbalds über Musik 1884, hat die Unechtheit der Musica Enchiriadis überzeugend nachgewiesen.

[6] Die in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889 (S. 443 ff.) und 1890 (S. 293 ff) von Spitta gegebene Deutung dieser Zeichen erscheint wegen ihrer Consequenzen bedenklich.

Sie wäre hier auch nicht erwähnt worden wenn sie nicht in einigen Traktaten vorkäme. Zur Aufzeichnung der Gesänge war sie ebenso unbrauchbar, wie die griechischen Buchstaben, die Hucbald in seiner Harmonica Institutio [1] verwendet.

Hermannus Contractus hatte Recht, wenn er sich mit der eben angeführten Notation nicht befreunden konnte [2]. Sein eigener Vorschlag ist allerdings besser, aber nicht weniger unanschaulich und umständlich, er führte Buchstaben ein, welche die Intervalle angeben sollten :

E = equaliter bedeutete denselben Ton, der eben erklungen war, Einklang.
S = semitonium den Halbton, kleine Sekund.
T = tonus den Ganzton, grosse Sekund.
T S = tonus cum semitonio, kleine Terz.
T T = ditonus, grosse Terz.
D = diatessaron, Quart.
Δ = diapente, Quint.
Δ S = diapente cum semitonio, kleine Sext.
Δ T = diapente cum tono, grosse Sext.
Δ D = diapente cum diatessaron, die Oktav [3].

Waren die Buchstaben mit einem Punkte versehen, so sollte das die absteigende Bewegung besagen , ohne Punkte war die aufsteigende gemeint.

Obwohl niemand die Vorteile dieser Buchstabenverwendungen leugnen kann, hatten sie doch alle ausserordentliche Mängel an sich ; ihr schwerster war, dass sie ausserhalb der Entwicklung lagen, welche die Tonschrift seit langem eingeschlagen hatte. Anstatt auf dem vorhandenen Boden der Neumenschrift, welche der Fortbildung und Vervollkommnung wohl fähig war, weiterzubauen, warfen sie dieselbe über den Haufen und führten ein Prinzip wieder ein, welches sich schon ausgelebt hatte ; die Buchstaben bilden ja die Elemente der antik-griechischen Tonschrift. Die Folgezeit hat darum unbarmherzig alle diese Versuche, für die Aufzeichnung der Gesänge wenigstens, fallen gelassen und Mittel

[1] Gerbert, script. I, 120.

[2] Ib. II, 146 ; über die Kontroverse in der Erklärung dieser Zeichen vergleiche man Ambros (3. Aufl.) II, 145.

[3] Ib. II, 149.

gefunden, welche die Neumenschrift selbst allmählich zu einer befriedigenden Vollkommenheit führen sollten.

Als Uebergang zu dieser neuen Entwicklung seien zwei Versuche genannt, die das folgenschwere Moment der Uebereinanderstellung der Tonzeichen, auf dem die ganze Weiterentwicklung basiert, andeuten.

Eine Aufzeichnung, wie diese

D E E D E D C E D C D E F

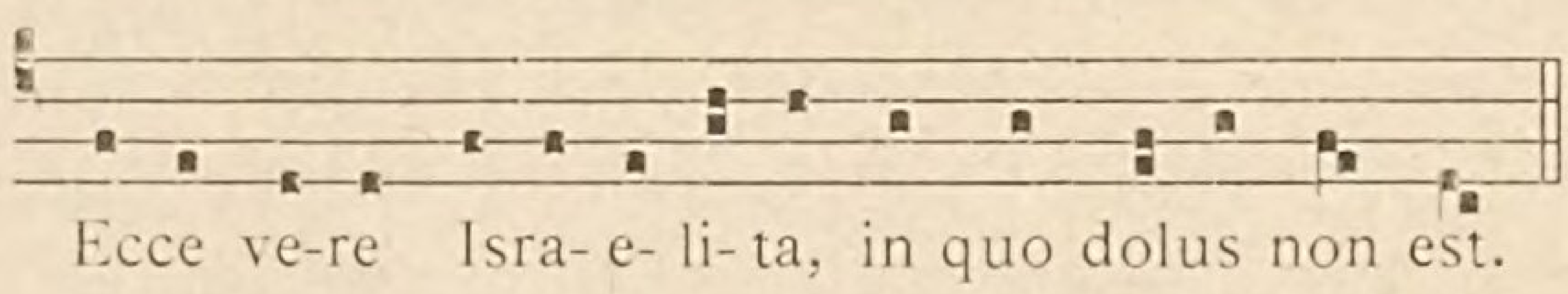
Qui tol- lis pec- cá- ta

welche P. Martini in seiner Musikgeschichte mitteilt [1], ist zwar eine reine Buchstabenschrift, sucht jedoch durch höhere und tiefere Stellung der Buchstaben die Bewegung der Melodie zu fixieren.

Der an eigenen Gedanken so reiche Hucbald wandte dasselbe Prinzip auf die Textsilben an, die er je nachdem sie höhere oder tiefere Töne besassen, über- oder untereinander schrieb. Um die Silben mit mehreren Tönen von einander zu trennen, zog er Linien zwischen dieselben [2].

						-ita							
t						li-	in quo			lus			
t	ec-			isra-					o-		no-		
s		ce			e-			do-				on	
t			vere										e-
t													est.

Die Buchstbaben t (tonus) und s (semitonium) zeigen die Abstände der Stufen an; auch ist der Raum für das s enger als für das t. In moderner Choralschrift sieht dieser Satz also aus:



Wie man sieht, sind obige Linien keine Notenlinien.

Auch diese Notation war mehr scharfsinnig als praktisch; man denke sich nur ein ganzes Antiphonar darin geschrieben!

[1] Ambros, II, 185.

[2] Gerbert I, 109. Das dortige (oben mitgeteilte) Beispiel ist von H. Müller nach einer Einsiedler Handschrift korrigiert worden: bei Gerbert stehen nur 5 Linien.

Unter der Unmenge von Experimenten, welche im 10. und 11. Jahrhundert gemacht wurden, um zu einer genügenden Tonschrift zu kommen, gab es auch solche, welche durch ein einfaches Verfahren allmählich und sicher die Mängel der Neumenschrift beseitigen sollten. Wir haben das demselben zugrunde liegende Prinzip schon genannt: es ist das der Uebereinanderstellung der Zeichen nach Massgabe der Höhe der darzustellenden Töne. Anstatt die Textsilben, wie im letztbeschriebenen Versuch, oder die Buchstaben, wie im vorletzten, im Raume höher oder tiefer zu ordnen, brauchte man nur die Neumen selbst in solcher Weise zu schreiben, und eine ordentliche Tonschrift mit den Vorteilen der Neumen, ohne aber deren Mängel zu besitzen, war da. Die ersten Versuche in dieser Richtung fallen in das Ende des 9. Jahrhunderts; sie bewegt das ganze 10. Jahrhundert, bis sie im 11. zu ihrer Vollendung gelangte.

Für den ersten Augenblick mag es seltsam erscheinen, dass man so spät auf den für uns so verständlichen und natürlichen Gedanken der *Diastematie* [1], der Anordnung der Tonzeichen unter genauer Berücksichtigung der Intervallstufen, kam. Wir haben uns von Jugend auf gewöhnt, mit dem Begriffe der Notenschrift den der Notenlinie, der Schlüssel zu verbinden. Wer sich aber nur wenig in der Geschichte der Musik umgesehen hat, weiss, wie viele Zeit oft nötig war, um zu den scheinbar einfachsten Errungenschaften zu gelangen. Die Musik ist eben allen andern Künsten gegenüber darin im Nachteil, dass sie in der Natur oft gar keine Vorbilder hat. Die Mehrstimmigkeit z. B., die kein Analogon in irgend einer Kunst hat, ist dem Menschen nichts weniger als angeboren, wie etwa die Melodie; sie entstand als das Produkt theoretischer Spekulation, und nur durch eine nicht geringe Zahl von Experimenten vermochte sie weiter zu kommen. Der auf sich selbst gestellte, nachdenkende Mensch brauchte Jahrhunderte dazu, um die für uns scheinbar naheliegendsten

[1] Diesen Ausdruck hat die Pal. mus. I dafür eingeführt; es ist sehr bezeichnend und verdient allgemeine Adoption. *Διάστημα* war bei den Alten der Terminus für Intervall; diastematisch ist also eine Notenschrift, welche die einzelnen Intervalle genau angiebt, im Gegensatz zu der aus den Accenten hervorgegangenen oratorischen, welche wohl die Richtung der Bewegung angiebt, aber nicht deren einzelnen Schritte misst.

Dinge zu finden. Er hatte ja keinen Massstab wie wir, an dem er den Wert der einzelnen Versuche hätte prüfen können; diesen musste er sich selbst erst schaffen.

Diese Erscheinung kann man auch in der Entwicklung der Notation beobachten. Wer die so zahlreichen Experimente sich ansieht, welche im 12., 13. und 14. Jahrhundert mit der Notenschrift der mehrstimmigen Musik angestellt wurden, wird sich nicht wundern, dass man so spät auf den Einfall kam, die Neumen anstatt willkürlich hintereinander, über- und untereinander zu zeichnen, um die in jedem Falle gemeinten Intervalle zu fixieren. Die Errungenschaft des Parallelismus des graphischen Bildes mit der Weite der melodischen Schritte ist merkwürdigerweise gar nicht einmal in ihrem Werte sogleich und überall erkannt worden. Während man hier schon der Neuerung huldigte, schrieb man in einem andern Kloster die Neumen ruhig in der bisherigen Weise weiter; auch die Uebergänge der Accentneumen in die neue diastematische Verwendung vollzogen sich nicht überall gleichmässig. Der Zug der Zeit hatte aber einmal in die neue Bahn gelenkt, die dann nicht mehr verlassen wurde. Die moderne Notation beruht auf der Diastematie, die ganze Entwicklung der Notenschrift vom 10. Jahrhundert an zeigt das Bestreben, auf ihrem Boden die Eingebungen der musikalischen Phantasie zu sicherer und genügender Aufzeichnung zu führen.

Einen Schritt zu diesem Ziele stellt einer Spezies der Neumenschrift dar, welche besonders im Süden Frankreichs und in Spanien gebraucht wurde und deren Entwicklung wir schon ziemlich gut verfolgen können; es ist die sogenannte *Aquitanische Punktneumenschrift*. Ihre Anfänge liegen wahrscheinlich in einer Notation, die sich in *Metz* ausgebildet und von da sich in den benachbarten Gegenden, Luxemburg, Belgien und Nordfrankreich festgesetzt hat [1].

Auch die aquitanischen Punktneumen gehen auf die Accente zurück; sie sind nicht, wie man zuerst glaubte, ein den Accenten gegensätzliches System, sondern nur eine Variation derselben.

Im Scandicus und Climacus der Accentneumen waren die Graves zu Punkten verflüchtigt worden. Wir besitzen nun eine Reihe von Handschriften, welche die allmähliche Veränderung

[1] Pal. mus. III, 81.

auch der andern Neumenformen in derselben Weise darthun. Ein Manuskript in der Bibliothek zu Chartres [1] hat eine Form des Podatus, die sich von der traditionellen nur durch ein kleines Anhalten der Feder an der Spitze des Acutus unterscheidet. Daneben aber wird ein anderer Podatus eingeführt, der sich aus Punkt mit darüberstehender virga zusammensetzt, also eine Virga praepunctis. Dahin gehört auch eine Handschrift des Britischen Museums [2]. Ein Missale von Angers [3] geht noch weiter, neben der gewöhnlichen Form gebraucht es den Podatus als Virga praepunctis und, auch den Acut zum Punkte verflüchtigend, die rein aquitanische Form. Auf solche Weise verändert sich das ganze Accentsystem in ein System *getrennter Punkte* [4], welches auf *Tabelle VIII* mitgeteilt ist.

Am leichtesten versteht man die neue Form des Climacus und Scandicus, es brauchte nur die Virga ebenfalls durch einen Punkt ersetzt zu werden. Auch die andern Neumen sind so gebildet, dass jeder Acutus und Gravis zu einem Punkte wird. Wichtig ist aber die Stellung der Punkte zueinander, bei aufwärtsgehenden Neumen, beim Podatus und Scandicus, werden die Punkte in einer nach rechts geneigten Linie geschrieben, bei fallenden, Clivis und Climacus, stehen sie senkrecht übereinander, so dass man von oben herab zu lesen hat. Torculus und Porrectus vereinigen beide Schreibarten in sich. Auch ist zu beachten, dass jeder letzte Punkt einer Neume, der einen höhern Ton bedeutet als der vorhergehende, aus Gründen der graphischen Bequemlichkeit zu einer kleinen schrägen Linie oder einem Bogen wird, so beim Podatus, Scandicus, Porrectus. Dasselbe gilt für zusammengesetzte Neumen, z. B. den Climacus resupinus, wie in *Tabelle IX* zu sehen ist. An die alte Form erinnern nach Cephalicus, Epiphonus, weniger Pressus und Quilisma.

Zunächst werden diese Punktneumen genau so behandelt wie die Accentneumen, d. h. die Grösse der Intervalle wirkt nicht auf die Entfernung der einzelnen, eine Neume bildenden Punkte;

[1] Pal. mus. I, 139, pl. XXI.

[2] The musical notation of the middle ages, pl. VI.

[3] Pal. mus. I, pl. XXII A.

[4] Zuerst hat auf diese Neumenform aufmerksam gemacht Conssemaker, der sie Neumes à points superposés nannte. Eine bedeutende Förderung hat ihre Kenntnis erhalten durch Pothier in den « gregorianischen Melodien ».

auch hier kann eine Podatus ebensogut eine Sekund, wie eine Terz, Quart und Quint bezeichnen [1].

Eine zweite Phase dieser Punktschrift ist dargestellt durch eine Reihe von Manuskripten, deren Schreiber die einzelnen Punkte, um nicht bei jedem den Calamus abzetzen zu müssen, durch kleine Striche mit einander verbunden. So ergeben sich die Formen der *Tabelle X*. Hier gelangen also die getrennten Punkte auf einem Umwege zu den Ligaturen, wodurch sie sich der Accentschrift wieder nähern.

Ein entscheidender Fortschritt war es, als man anfing, den Zwischenraum zwischen den Punkten einer Gruppe abzumessen und zwar nach der Grösse des zu bezeichnenden Intervalles. Hier ist in der That das grosse Problem, das so viele Denker beschäftigt hatte, gelöst. Die Spuren davon bemerkt man in einem in der Abtei Solesmes befindlichen Fragmente aus dem 10. oder 11. Jahrhundert [2], und einem aus dem 10. Jahrhundert stammenden Graduale zu Chartres [3]. Namentlich letzteres Manuskript ist in dieser Hinsicht lehrreich. Wenn nämlich der Schreiber oben an der Grenze des für die Aufzeichnung der Melodie zu Gebote stehenden Raumes angelangt war, die Melodie sich aber dennoch noch weiter nach der Höhe entwickelte, wartete er eine Stelle ab, wo zwei aufeinanderfolgende Noten im Einklang standen; zwichen beiden machte er ein Merkzeichen und führte die Melodie in tieferer Lage weiter [4]. Wir lassen heute in diesem Falle, um Hilfslinien zu vermeiden, eine Schlüsselversetzung eintreten.

Zum vollständigen Durchbruch ist das diastematische Prinzip in dieser Punktschrift gekommen, wenn die Höhe aller Töne in der Stellung der Gruppen und ihrer Bestandteile *genau* zum Ausdruck kommt. Hier erhält die Reihe der Töne, wie sie sich in der Tonleiter folgen, ihr entsprechendes graphisches Bild. In dieser Form ist die Punktschrift zu einer gewissen Vollkommenheit gediehen, so dass nur noch ein Element hinzuzukommen brauchte, um sie perfekt zu machen, die Notenlinie.

[1] Ein schönes Beispiel dieser Notation bildet pl. XXVIII zum 1. Band der Pal. mus.

[2] Ib. pl. XXII B.

[3] Ib. pl. XXI.

[4] Ib. pl. XXI.

Auch das System der Accentneumen entwickelte sich in derselben Richtung. Es giebt eine grosse Anzahl Manuskripte, deren Zeichen ein Gemisch von Accent- und Punktneumen sind [1]. Andere verwenden die Accentneumen vollständig diastematisch [2]. Im 10. und 11. Jahrhundert ist eben die Diastematie nicht an eine bestimmte Gegend gebunden, sondern fast überall zu bemerken, hier früher, dort später. Das Bedürfnis einer Notenschrift, welche die Melodie gegen jede Missdeutung sicher stellte, wie auch das dem Menschen eingeborene Streben nach Neuem führte sie notwendig herbei; sie bot die einzige Möglichkeit einer gesunden Weiterentwicklung. Auch für die Accentneumen ergab sich als einziger Ausweg die Notenlinie.

Wann und wo man zuerst auf den Gedanken kam, durch eine Linie über dem Texte der Hand, welche die Neumen diastematisch zeichnen wollte, eine Stütze zu bieten, lässt sich nicht feststellen. Wie überhaupt in der Entwicklung der Neumenschrift die einzelnen Phasen nicht so verlaufen sind, dass man z. B. sagen könnte: in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts giebt es nur Neumen in campo aperto (ohne Linien), in der zweiten nur solche mit einer Linie, so ist es auch gar nicht ausgemacht, — und wird sich wohl nie klarstellen lassen — ob nicht der Gedanke der Notenlinie, die gewissermassen in der Luft hing, gleichzeitig verschiedenen, unabhängig von einander arbeitenden Notenschreibern gekommen sei. Das ist aber sicher: in diesem Kloster hat man sie bald adoptiert, in jenem spät, in dem einen blieb man lange auf der ersten Stufe des Liniengebrauches, in einem andern zog man aus dem einmal gefundenen Prinzip rasch und unbedenklich die Folgerungen. Zu einer und derselben Zeit begegnen uns die verschiedensten Standpunkte in der Neumenschrift. Eine genaue Darlegung ihrer Ausbildung wäre nur möglich, wenn für jedes Kloster die Geschichte seiner Neumenschrift untersucht wäre [3].

[1] Man sehe Pal. mus. I, pl. 21, 22, 23, 24 etc.

[2] Pal. mus. II, pl. 14 und 20. Besonders pl. 20 (aus einem Fragment des 11. Jahrh.) ist interessant; der schwerfälligen Züge der lombardischen Accentneumen (man sehe nur Pothier, greg. Choral 61) sind auf und zwischen ideale Linien gestellt.

[3] Diese Riesenarbeit wird die Pal. mus. leisten, cf I 126. Dazu geben die Theoretiker nur wenige brauchbare Materialien. Verhältnismässig selten sind

Die erste Notenlinie war wohl nur eine Nachahmung der Linie, über welche man den Text schrieb. Zum Unterschiede von ihr hat man sie meist rot gezogen [1]. Warum man gerade die Stellung des Tones f markierte, ist noch nicht erforscht. Vielleicht war dabei die Absicht massgebend, die Mitte des gregorianischen Tonumfanges festzulegen ; in der That liegt der Ton f in der Mitte des Systems (*Γ*-aa). Oder aber man wählte den Ton f, weil er unter sich einen Halbton hat. Letztere Annahme wird dadurch bekräftigt, dass man auch für die zweite Linie, die man bald zog, eine ähnliche Rücksicht walten liess : auch der Ton c hat einen Halbton unter sich.

Mit der F-linie war schon ausserordentlich viel gewonnen. Der Ton f war durch sie unzweideutig bezeichnet ; ebenso konnte man bezüglich der unmittelbar darüber und darunter liegenden Töne e und g kaum irre gehen. Der allerkleinste Teil der gregorianischen Melodien hat aber nur einen solchen Umfang.

Der Weg von einer Notenlinie zu mehreren war nicht weit ; man muss bald auf sie gekommen sein. Wie angedeutet, wiederholte die C-linie das Verhältnis der Intervalle von der F-linie aus. Gewöhnlich wurde sie gelb gezogen, gelegentlich auch grün, aber nicht immer.

Erhöht wurde die Deutlichkeit der Notenschrift durch eine dritte Linie, die man zwichen den beiden genannten zog, und welche die Stelle des Tones a angab. Wohl um das Auge nicht durch zuviel Buntheit zu verwirren, verzichtete man darauf, auch sie farbig zu ziehen. Für einen grossen Teil der liturgischen Melodien mochten drei Linien genügen, und wir begegnen dieser Linienzahl nicht selten in den Manuskripten. Eine Handschrift des 12. Jahrhunderts in Monte Casino [2] hat eine rote F-, eine

Angaben, wie die des Chronisten von Corbeille zum Jahre 986 : Sub iisdem temporibus incoeptus est novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras et notas per regulas et spacia distinctas, meliusculum denumerando quam antea agebatur : nam nullae regulae extabant in libris antiphonariorum et gradualium ecclesiae nostrae. Aus dieser von Gerbert (de cantu II, 61) mitgeteilten Notiz geht hervor, dass gegen Ende des 10. Jahrh. in dem genannten Kloster der Gebrauch der Linien aufkam (regulae).

[1] Aber nicht immer, man vergl. die Faksimile der Pal. mus. II pl. 84-89 aus südfranzösischen und spanischen Handschriften ; (aquitanische und westgothische Notation), ebenso pl. 100-105.

[2] Pal. mus. II pl. 22.

gelbe C-linie, die dritte ist ohne Farbe. Eine Handschrift der Vaticana [1] aus derselben Zeit hat drei Linien, von denen *keine* bunt ist. Es kommen auch noch andere Kombinationen vor. Ein Orationale aus der Bibliothek von Arezzo [2] (dem 11. und 12. Jahrhundert angehörig) hat von drei Linien nur eine bunt, die F-linie (rot), ebenso eine Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Vallicellana in Rom [3].

Dieser Entwicklung den Schlussstein hinzugefügt zu haben, ist das Verdienst des *Guido von Arezzo* [4]. Da die meisten Gesänge sich im Umfang etwa einer None bewegen, so bedurfte es noch einer vierten Linie; die drei Zwischenräume, und die über der höchsten und unter der tiefsten Linie liegenden Stufen ergaben so neun Stufen. Diese vierte Linie hat Guido eingeführt.

Es könnte in Anbetracht der Thatsache, dass die vierte Linie nach den vorausgegangenen Versuchen sehr nahe lag, scheinen, dass das Lob, welches Guido allgemein gezollt wurde und noch heute gezollt wird, unberechtigt sei. Indessen ist zu bedenken, dass es nicht nachgewiesen ist, dass dem guidonischen Notensystem ein solches von drei Linien vorausging. Es ist gar nicht unmöglich, dass dem Guido z. B. zwei Linien vorlagen, und in diesem Falle wäre seine Erfindung allerdings kaum zu unterschätzen. Wenigstens sind die sämtlichen oben angeführten Beispiele eines Dreiliniensystems später als Guido, sie gehören fast alle dem 12. Jahrhundert an.

Auf alle Fälle bezeichnet Guidos Name für die Geschichte der Notenschrift wirklich einem Mark- und Eckstein [5]. Seine Neuerung mit den vier Linien musste das Aufsehen verdienen, welche sie überall erregte, und das Lob, das selbst der Papst Johannes XIX., dem er seine Methode persönlich vortragen

[1] Pal. mus. II pl. 21.

[2] Id. 26.

[3] Id. 32.

[4] Dom Germain Morin hat (in der Revue de l'art chrétien 1888, p. 333 ff) wahrscheinlich gemacht, dass Guido nicht in Arezzo, sondern bei Paris geboren und in dem in der Nähe befindlichen Benediktinerkloster St. Maur des Fossés erzogen wurde. Später hielt er sich u. a. in Arezzo auf, von wo aus er auch seinen Weltruf begründete. Ueber die neuere bezügliche Forschung orientiert sehr gut ein Artikel Kornmüllers im Kirchenmus. Jahrbuch 1890, S. 95.

[5] Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift 165.

musste, ihm spendete, gebührt ihm ohne Einschränkung [1], wie denn auch noch heute die Verdienste Guidos um die Choralpraxis [2] nicht bestritten werden.

Mit Guido ist die Tonschrift des gregorianischen Gesanges dem Wesen nach vollendet. Allerdings dauerte es noch recht lange, bis es sich überall eingebürgert hatte, drei ganze Jahrhunderte. Neben der Vorliebe für die Tradition wird auch der Neid dazu beigetragen haben, der sich an Guidos Person heftete und über den er sich zuweilen auch äussert [3].

Ein wichtiges Element des guidonischen Vierliniensystems bilden die *Claves, die Notenschlüssel*. Man versteht darunter Buchstaben, die an den Anfang der Linien gestellt sind und den Ton angeben, welcher durch sie fixiert werden soll. Ebensowenig wie die Linien, hat Guido die Schlüssel erfunden; auch darin war ihm vorgearbeitet worden. Was er da noch zu thun hatte, ist die geringste seiner Neuerungen, wenn er überhaupt eine solche hier noch einzuführen brauchte.

Die älteste Form der Notenschlüssel ist dargestellt durch die oben beschriebene Hucbaldische Verwendung der Buchstaben t und s (tonus, semitonium) zur Bezeichnung der den Ganz- und Halbtönen entsprechenden Linienzwischenräume. Als man begann, die Linien in dem Sinne von Notenlinien zu gebrauchen und zuerst dem Ton F einen bestimmten Platz anwies, setzte man diesen Buchstaben auch zu Anfang der Linie: dieses F ist der erste Notenschlüssel. Ebenso verwendete man das C für die zweite Linie. Zuweilen schrieb man auch gar keinen Schlüssel hin, wie es der Fall ist in den beiden Faksimiles, welche die Pal. mus.

[1] Gerbert script II, 44: Summae sedis apostolicae Johannes, qui modo Romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostrae scholae, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit. Adii igitur Romam Multum itaque pontifex meo gratulatus est adventu, multa colloquens et diversa perquirens: nostrumque velut quoddam prodigium saepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit aut de loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret.

[2] Bezüglich seiner schriftstellerischen Leistungen wird das Urteil etwas anders lauten müssen.

[3] Man vergl. den Anfang seiner Epistola de ignoto cantu an den Mönch Michael (Gerbert, l. c. 43.)

II pl. 21 und 32 mitteilt (lombardisches Manuskript in der Vaticana aus dem 12. und Brevier in der Vaticellana aus dem 14. (!) Jahrhundert). Hier findet man drei Notenlinien, aber keinen Schlüssel.

Das Vierliniensystem kennt ausser dem f- und c-Schlüssel noch andere; so den d-, g-, a-, b- und h-Schlüssel [1].

Dem theoretischen Unterricht gehört der Gebrauch an, alle vier Linien mit Buchstaben zu versehen; so ist in dem Cod. lat. 9921 Ottobur. in der Hof- und Staatsbibliothek in München aus dem 11. oder 12. Jahrhundert (die Regulae Guidonis de ignoto cantu enthaltend) die Melodie Ut queant laxis mit folgender Schlüsselzusammenstellung gegeben: a———— [2]
f————
d————
b————

Bezüglich der Stellung der bunten Linien und Schlüssel im System gab es keine Gesetze, man liess sich durch die Beschaffenheit der jedesmaligen Melodie leiten. Wir finden darum die verschiedensten Combinationen.

Der Normalfall ist folgender: c———— gelb
————
f———— rot
————

[1] Den g-Schlüssel hat das Manuskript T, 7, 11 in der Angelica in Rom in folgender Form g————
————
c————
————
ebenso Pal. mus. II, 146. Den a-Schlüssel sehe man auf pl. 90, 91, 94, 95, 96, 105 etc. der Pal. mus II; der b-Schlüssel kommt sehr häufig vor in dem Graduale Sarisburiense auch Pal. mus. pl. 196. Der d-Schlüssel steht in dem gleich oben zu erwähnenden Codex von St. Evroult. Selten schrieb man statt eines Schlüssels einen blossen Punkt an den Anfang der Linie. (« Quidam si color desit, pro minio punctum in principio lineae ponunt » sagt Johannes Cotto bei Gerbert, script. II, 260.) Er kommt auch noch später vor, besonders gern in Handschriften deutschen Ursprungs; man sehe Pal. mus. II, pl. 141, 142, 145, 151.

[2] Es wird bekannt sein, dass der Ton, den wir heute h nennen, im Mittelalter entsprechend der Aufeinanderfolge der Buchstaben im Alphabet mit b bezeichnet wurde. Als man für den heute b genannten Ton (die Erniedrigung des h) ein eigenes Zeichen einführte, unterschied man das b quadratum und das b rotundum, jenes deutete den diatonischen Ton, dieses seine Erniedrigung an. Die Form dieser Zeichen hat dann den Irrtum herbeigeführt, dass man das eine für ein h, das andere für ein b ansah, und so kommt es, dass noch heute der abgeleitete Ton ein der Nomenklatur der 7 Tonbuchstaben angehöriges, der diatonische Ton dagegen ein neues, ausserhalb dieser Nomenklatur liegendes Zeichen hat.

Einer der beiden Buchstaben kann fehlen. Selten wohl kommt es vor, dass die beiden nicht mit Schlüsseln versehenen Linien farbig sind, die zweite (von oben) grün und die untere rot, wie es im Faksimile aus dem Codex von St. Evroult in Lambillottes Antiphonaire, Seite 226, der Fall ist[1]:

c————————
————————— grün
f————————
————————— rot

Eine Handschrift desselben Ursprungs hat die Combination

————————— 1
a————————
—————————
d———————— ; die Linien für c und f sind später gefärbt worden.

Für Melodien, welche über das c hinausgehen, wählte man das System:

————————— f · · · · · · · · ·
c———————— oder —————————
————————— c————————
f———————— —————————

in letzterem wurde zwischen die beiden obern Linien eine neue rote gezogen. Auch beim Schlüsselwechsel, wenn die Melodie an einer Stelle ihren Umfang nach oben erweiterte, bediente man sich dieser Combination. Für tief liegende Melodien hatte man entsprechende neue Systeme:

—————————
f————————
—————————
c· · · · · · · · ·

hier wurde die gelbe (oder grüne) C-linie zwischen die beiden untern gezogen.

Später hat man alle Linien rot oder schwarz gezogen, wenn auch gelegentlich die frühern bunten ihren Vorrang behaupteten. Rote Linien waren besonders im 12.-15. Jahrhundert in England beliebt, wie an den nahen Teilen von Frankreich [2]. Wir haben uns schon lange an die schwarzen Linien gewöhnt.

Ueber vier Linien ging man selten hinaus, da sie zur Aufzeichnung der meisten Melodien genügten. Zuweilen fügte man noch eine fünfte hinzu [3].

[1] Pal. mus. II, pl. 194.

[2] Id. pl. 196-200, 202, 207-209, aber auch pl. 45. Ich besitze eine neuere Handschrift die ganz mit roten Linien versehen ist.

[3] So das Graduale Sarisburiense, auch zwei Trierische Handschriften, Pal. mus. II, 142 (14. Jahrh.) und 146 (15. Jahrh.) und andere. Meist ist diese fünfte Linie wohl aus der mehrstimmigen Musik herübergenommen.

Aus den Schlüsselbuchstaben haben sich im Laufe der Zeit die modernen Formen der Choralschlüssel herausgebildet; wir haben, wie bekannt, nur mehr den F- und C-Schlüssel.

Um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts [1] stellt sich auch der Custos ein, ein Zeichen am Ende des Notensystems, welches dem Sänger die erste Note des folgenden Systems im Voraus angiebt, so dass ihm beim Verlassen des Systems der melodische Zusammenhang nicht verloren geht.

Hier ist der Ort, wo eine zweite Fundamentalfrage der gregorianischen Tradition zu behandeln ist: *wie verhalten sich die Handschriften mit Linien zu den blos neumierten ohne Linien;* enthalten beide denselben Gesang? Obwohl diese Frage nach dem über die mittelalterliche Tradition Gesagten eigentlich schon beantwortet ist, wird es von Nutzen sein, ihr doch näher zu treten.

Denken wir uns den Fall, ein Mönch in irgend einem Kloster erhält den Auftrag, die Gesänge auf Linien zu schreiben; er wird dann nur diejenigen Melodien aufzeichnen, die er und die auch seine Mitbrüder bis dahin gesungen haben. Hätte er andere notieren wollen, so wäre das ihm nicht leicht gewesen, denn Melodien, wie die gregorianischen, erfindet man nicht im Handumdrehen. Auch würden sich seine Mitbrüder einen solchen Betrug nicht haben gefallen lassen. Wie würden da die Theoretiker, die über kleine Aenderungen einen solchen Lärm erheben, in den Harnisch geraten sein! Keiner aber weiss von einer solchen Mystifizierung zu erzählen. Die mit Linien versehenen Handschriften enthalten also denselben Choral, wie man ihn sang, als man noch keine Linien hatte, den gregorianischen. Wenn man sich die verschiedenartigen Handschriften ansieht, so findet man auch, dass die ganze Neuerung einfach darin besteht, dass die Neumen auf Linien zu stehen kommen; wo man vorher einen Podatus schrieb, schrieb man ihn auch jetzt u. s. w.

Eine solche Revolution, dass mit dem Augenblicke, wo man Linien einführte, statt der alten Melodien andere seien aufgezeichnet worden, ist im Mittelalter undenkbar, schon für ein einziges Kloster, wie viel weniger für ganze Länder, für die ganze Christenheit, die Choral sang. Einen Schatten von Möglichkeit hätte sie noch, wenn die Einführung der Notenlinien das Werk

[1] Pal. mus. II, pl. 26 und folgende.

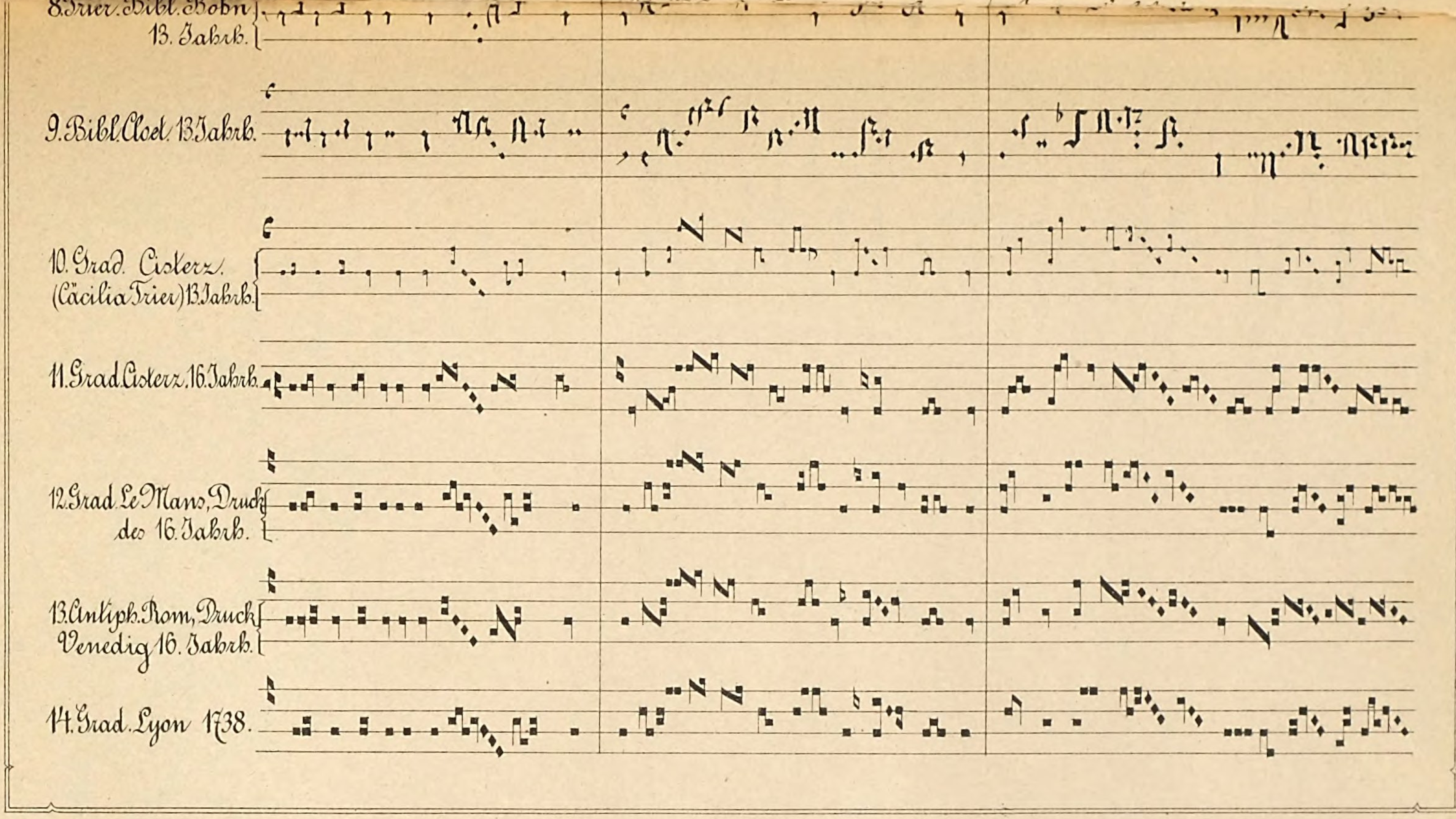
eines einzigen gewesen wäre, der ihren Gebrauch direkt oder indirekt den andern Schreibern mitgeteilt hätte. Wir sahen, dass das gerade Gegenteil der Fall ist. Die Notenlinie war überhaupt nur eine notwendige Consequenz der Diastematie, die im Accent- wie im Punktsystem, ob früher oder später, einmal kommen musste. Die Handschriften mit vollkommen diastematisch geschriebenen Accent- oder Punktneumen haben eine ideale Notenlinie zur Voraussetzung, die nur mit der Feder gezeichnet zu werden brauchte, um die neue Schrift herzustellen. Bei der Annahme, dass zwischen unliniierten und liniierten Manuskripten ein Unterschied in den Gesängen bestehe, wäre die Thatsache undenkbar, die von keinem geleugnet wird, die die Handschriften studiert, dass überall, in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien und England die liniierten Handschriften denselben Gesang enthalten. Es wäre doch ein in der Geschichte unerhörtes Wunder zu nennen, wenn man überall auf die Linien dieselben neuen Melodien gesetzt hätte.

Hier muss man sich auch wieder erinnern, dass man es gar nicht einmal überall sofort für nötig hielt, die Linien zu adoptieren. Noch bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein schrieb man immer wieder blos neumierte Codices ab. Es muss also noch damals die alte Notation genügt haben, ob die Melodien nach heutigen Begriffen vollständig auf dem Pergament standen oder nicht. Oben ist ebenfalls darauf aufmerksam gemacht, dass die Verschiedenheit der Choralmelodien erst mit dem Augenblicke beginnt, wo der Notendruck erfunden ist [1].

Die Tradition des liturgischen Gesanges im Mittelalter bis in die Neuzeit hinein ist in geradezu imposanter Weise dargelegt worden durch zwei Mönche von Solesmes. Auf einer alle Länder, die im Besitze von Choralhandschriften sind, umfassenden Reise haben sie eine und dieselbe Melodie, diejenige, wie sie zum Beispiel das Gradualresponsorium Justus ut palma florebit bietet aus *zwölfhundert verschiedenen* Handschriften aller Gegenden und Zeiten photographiert. Alle bieten dieselbe Melodie [2]. Von diesen

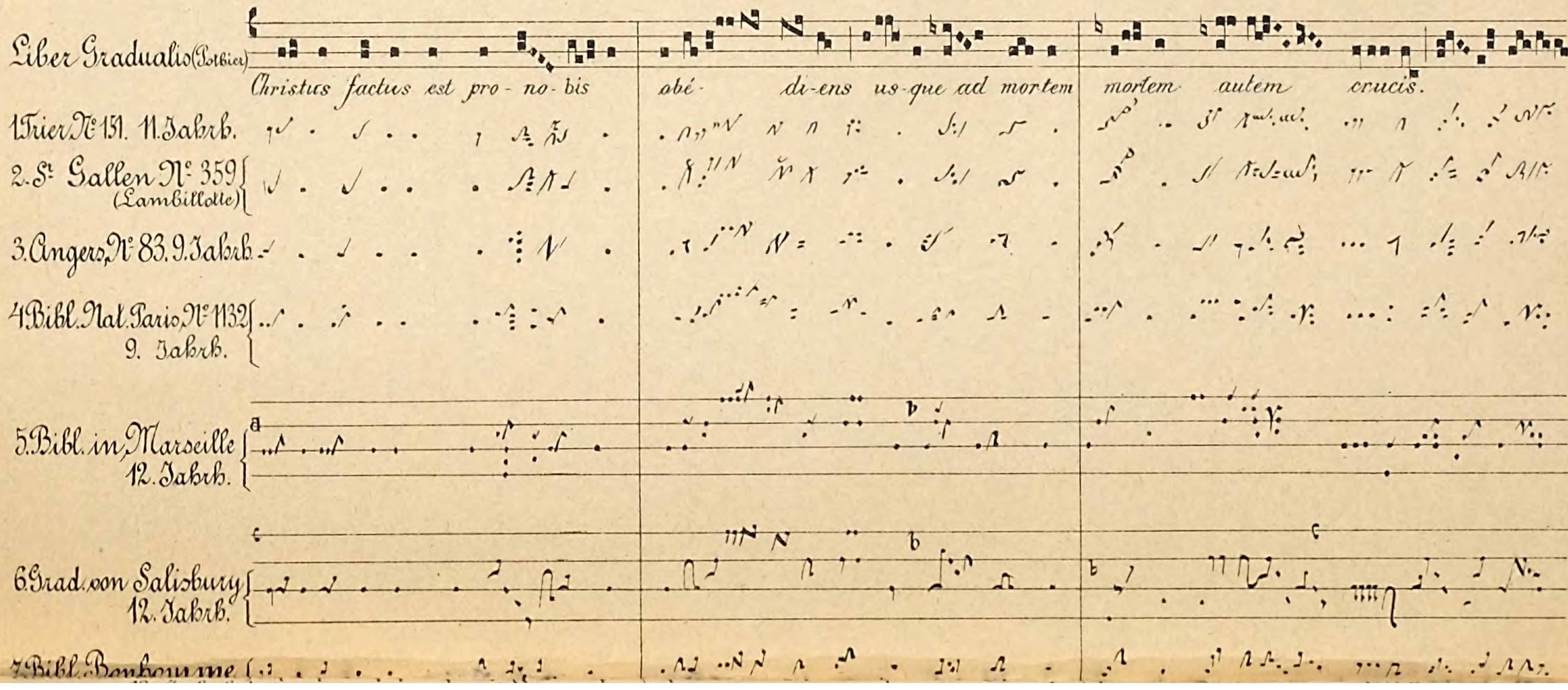
[1] Man sieht, es ist kein Grund vorhanden, zur Zeit des Notendruckes sich über Mangelhaftigkeit der mittelalterlichen Choralnotation zu beklagen.

[2] Es ist fast wunderbar, dass unter der Unmenge mittelalterlicher Choralhandschriften bisher nur drei gefunden worden sind, welche von der Tradition



8. Trier. Bibl. Bohn 13. Jahrh.
9. Bibl. Cöln 13. Jahrh.
10. Grad. Cisterz. (Cäcilia Trier) 13. Jahrh.
11. Grad. Cisterz. 16. Jahrh.
12. Grad. Le Mans, Druck des 16. Jahrh.
13. Antiph. Rom, Druck Venedig 16. Jahrh.
14. Grad. Lyon 1738.

TABELLE XI.


Liber Gradualis (Solesmes)
Christus factus est pro - no - bis obé - di-ens us-que ad mortem mortem autem crucis.
1. Trier Nº 151. 11. Jahrh.
2. St Gallen Nº 359 (Lambillotte)
3. Angers Nº 83. 9. Jahrh.
4. Bibl. Nat. Paris Nº 1132 9. Jahrh.
5. Bibl. in Marseille 12. Jahrh.
6. Grad. von Salisbury 12. Jahrh.

zwölfhundert ist ein kleiner Teil, etwas über zweihundert, in der Paléographie musicale Bd. II und III mitgeteilt worden. Nach solchen Beweisen sollte über die Einheit der gregorianischen Tradition bis zur Renaissance und teilweise noch darüber hinaus ein Zweifel nicht mehr stattfinden. In kleinerem Massstabe war derselbe Beweis schon vorher geliefert worden, so von Hermesdorff in den Beilagen zur Cäcilia (Trier, seit 1872), Raymund Schlecht in seiner Geschichte der Kirchenmusik (Regensburg, Coppenrat, 1871, S. 227) und von Dom Pothier in seiner Broschüre la tradition dans la notation. Damit der Leser sich ein Urteil bilden könne, sei des letzteren Zusammenstellung mitgeteilt *Tabelle XI*. Wer sich gründlicher unterrichten will, nehme die Paléographie musicale zur Hand.

Die Veränderungen, welche die Choralschrift nach Einführung der Notenlinien erlitten, sind keine zufälligen, sondern durch jene bedingt. Die Unterscheidung zwischen Virga und Punctum war jetzt überflüssig, da die Höhe der Töne durch die Stellung der Zeichen im Liniensystem unzweideutig angegeben war. Wir sehen denn auch, wie sie allmählich in einander übergehen, vertauscht werden. In einer zusammengesetzten Neume, zum Beispiel dem Torculus, haben die Striche jetzt nur mehr die Bedeutung der Verbindung der Ecken der Neumen, die, um auf der Notenlinie besser hervorzutreten, allmählich zu Punkten sich gestalten. Man hätte sie anders kaum deutlich bemerken können. Die Entwicklung bis zur Erfindung der Notenlinie hatte, wie gesehen, hier vorgearbeitet. Was aber als das wesentliche an der Neumenschrift anzusehen ist, die der melodischen Eigenart des Chorals entsprechende Zusammenfassung der Töne zu Gruppen, das blieb vorläufig noch bestehen, bis der logische Zusammenhang der Choralmelodie unter dem Einflusse der Polyphonisten auch in der Schrift aufgelöst wurde. Für sie hatte überhaupt der gregorianische Gesang nicht mehr die Bedeutung einer selbstständigen, auf eigenen Prinzipien ruhenden Kunst, sondern

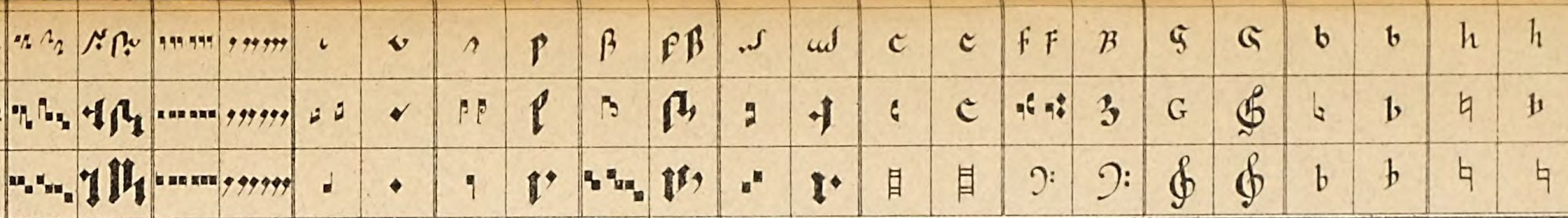
abweichen; sie gehören dem 12. und 13. Jahrh. an und finden sich, die eine in der Bibliothek des Vatikans, die anderen im Archiv von St. Peter. Man vergleiche darüber Pal. mus. II, 4, Anmerkung. Es handelt sich aber auch bei diesen Handschriften nicht um vollständig eigene Melodien; der gregorianische Grundriss ist noch zu erkennen.

lediglich eines Agens, welches sie zu mehrstimmigen Kompositionen anspornte. Unbedenklich zogen sie aus dieser veränderten Stellung dem Choral gegenüber sämtliche für ihre Kunst notwendig scheinenden Konsequenzen.

Wie sich die einzelnen Neumen der zwei Systeme im Laufe der Zeit veränderten, möge man aus *Tabelle XII* ersehen, die der *Paléographie musicale* I, S. 121 entnommen ist.

Die Einrichtung dieser Tabelle bedarf keiner weitläufigen Erklärung. In der ersten vertikalen Reihe stehen die Namen der Neumen, in der zweiten die Accentelemente, aus denen sie sich gebildet haben; weiter folgen ihre Formen in den verschiedenen Jahrhunderten, wobei zwischen lateinischen und gothischen unterschieden ist. Trotz der sehr zahlreichen Nuancen lassen sich doch sämtliche Neumenzeichen auf eine dieser beiden Gruppen zurückführen. Bei den Punktneumen fällt die Unterscheidung fort, da sie in Deutschland keine Anwendung gefunden haben.

12-13 Jahrh.
14-15 Jahrh.
Moderne Noten



Punktneumen.

	Punctum	Podatus	Clivis	Torculus	Porrectus	Scandicus	Salicus	Climacus	Climacus praepunctis	Climacus resupinus	Porrectus praepunctis	Strophicus	Epiphonus	Cephalicus	Ancus	Quilisma	Pressus
Elemente																	
Kursive Form.																	
Quadratform.																	

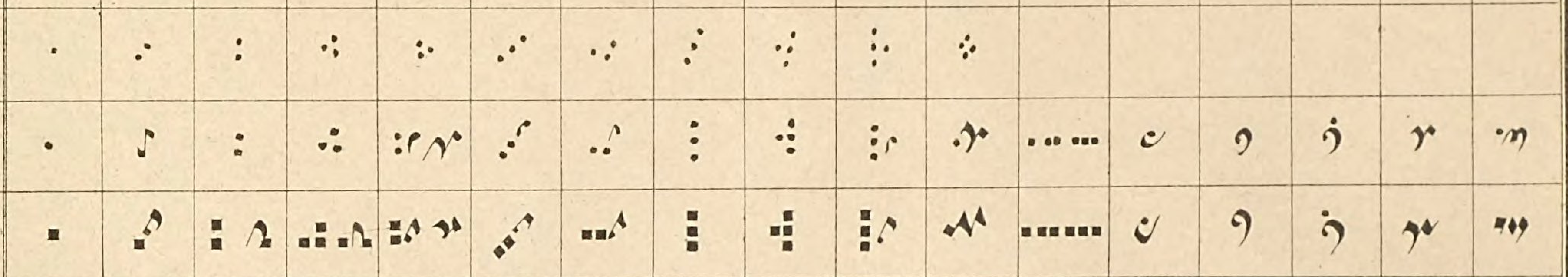


TABELLE XII.

Gewöhnliche Neumen. (Verbundene Accente).



ZWEITER TEIL

Theorie der gregorianischen Melodien.

Die theoretische Behandlung des gregorianischen Gesanges, wie sie heute fast allgemein gebräuchlich ist, geht zurück auf diejenige Theorie, welche die mittelalterlichen Mönche in ihren Musiktraktaten aufweisen, im Grunde ist sie nichts anderes, als die mittelalterliche Musiktheorie [1]. Es wäre dagegen nichts einzuwenden, wenn diese aus der gleichzeitigen Kunstpraxis herausgeschält wäre. Dem ist aber nicht so; im Gegenteil stehen mittelalterliche Kunstspekulation und -übung nur in einem losen Zusammenhange.

Die mittelalterliche Musiktheorie entstand aus dem Zusammenfliessen zweier Ströme, von denen der eine von der Schrift des Philosophen und Staatsmannes Boetius († 524) de musica ausging, der andere byzantinische Spekulation mit sich führte.

In seinen fünf Büchern über Musik [2] verarbeitet *Boetius* in der Hauptsache altgriechische Theoreme, des Pythagoras, Aristoxenus, Ptolemaeus. Er hat nach dem Zusammenbruch der alten Welt ihre Musikspekulation noch einmal zusammengestellt.

[1] Eine Ausnahme macht nur P. Kienle, der in seiner Choralschule ausdrücklich gregorianischen Gesang und mittelalterliche Theorie von einander trennt: « die griechische Musikspekulation herrschte neben dem praktischen Choralgesang als wissenschaftliche Disziplin an den mittelalterlichen Schulen ». (Choralschule 50.)

[2] Herausgegeben von Friedlein bei Teubner in Leipzig 1867. Die Uebersetzung und Erklärung von O. Paul (1872) ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen.

Neuere Forschungen haben aber dargethan, dass er die alten Theorien in wichtigen Dingen missverstanden hat.

Von da an regte sich in der lateinischen Welt das musiktheoretische Bedürfnis wenig. Die Uebung einer frisch aufblühenden Kunst absorbierte die ganze Zeit und Kraft. Und wenn hier und da ein spekulativer Geist über Musik nachdachte, so brachte er es über Boetius und die Griechen nicht hinaus. Keinem fiel es ein, die gleichzeitige Musik zu Rate zu ziehen. Das ist die Signatur der gesamten mittelalterlichen Theorie. Wenn man eine Theorie suchte, gab man sich nicht die Mühe, die vorhandenen Melodien auf die ihnen zugrunde liegenden theoretischen Normen hin zu untersuchen, was das richtige Verfahren gewesen wäre [1]. Man nahm die Theorie dort, wo man eine solche fand. Auch noch seitdem man versuchte, diese Theorie mit der Kunstpraxis in Einklang zu bringen, oder umgekehrt, ging man solche Wege. Ein klassisches Beispiel für den Gegensatz zwischen mittelalterlicher Praxis und Theorie liefert *Cassiodor* († 570), der, obwohl er, wie wir (S. 29) sahen, in einer allen Zweifel ausschliessenden Form die Existenz der reich verzierten Alleluiamelodien für seine Zeit darthut, dennoch in dem musiktheoretischen Teil seines Werkes de artibus ac disciplinis liberalium litterarum [2] von fünfzehn Tonarten redet; es sind das aber nichts anderes als die fünfzehn *τόνοι* der Alten, die Transpositionsskalen, die er auch ganz in der griechischen Reihenfolge beschreibt. Im folgenden Jahr-

[1] Sehr wahr sagt Kienle, Choralschule, 45: «Im Mittelalter standen die Völker in ihrer Jugendblüte; sie konnten wohl singen und der Schönheit des Gesanges sich hingeben; aber über das eigene Empfinden reflektieren, über die Gesetze der Aesthetik im Choral philosophieren, das war ihnen nicht gegeben». Was Brambach, die Reichenauer Sängerschule, Leipzig 1888, S. 4 mit Bezugnahme auf die Entwicklung der Tonartentheorie sagt, lässt sich ohne zu übertreiben, verallgemeinern: «In der That war es ein Unglück für die Musik, dass die klassischen Studien einen so grossen Aufschwung in der Karolingerzeit nahmen. Die damaligen Gelehrten konnten nicht wissen, dass ihre zeitgenössische Musik auf ganz andern Grundlagen beruhte, als die altklassische, welche längst erloschen war. Sie hielten beide für einheitlich und betrachteten die Gesetze der Musik als ewig und unveränderlich Es ist ein wahrer Jammer, anzusehen, wie die wackersten Gelehrten die Sisiphusarbeit unternahmen, den technischen Apparat der klassischen Kunstsprache auf eine ganz fremdartige Schöpfung, wie ihre zeitgenössische Kirchenmusik war, einwirken zu lassen».

[2] In der Gerbertschen Sammlung mittelalterlicher Musikautoren I, 15 ff.

hundert schrieb Isidor von Sevilla seine Sententiae de musica [1], ohne neue Gedanken zu bringen. Erst um die Wende des achten und neunten Jahrhunderts begegnen wir einem bedeutsamen Fortschritte. Alcuin, der Freund Karls des Grossen (wenn er der Verfasser der kleinen theoretischen Skizze bei Gerbert I, 26 ist), steht an der Spitze einer neuen Bewegung, welche durch die Beziehungen des fränkischen Hofes zu *Byzanz* veranlasst wurde. Diese blieben auch nicht ohne musikalische Folgen [2].

Boetius und die Byzantiner stehen an der Wiege der mittelalterlichen Musiktheorie. Namentlich ersterer war das musikalische Orakel, alle spätern benutzten und kommentierten ihn [3], und nur wenige merkten, dass er sie eigentlich nichts angehe, so Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert, der so kühn war, zu sagen: cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est [4].

Es ist für uns zwecklos, der Reihe nach die mittelalterlichen Theoretiker anzuführen [5] und an der Hand ihrer Schriften den

[1] Ebenda S. 19 ff.

[2] Dahin gehören die absonderlichen Namen Nonaneane, Noeane etc., wie sie zuerst bei Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert (9. Kapitel seiner Musica Disciplina, Gerbert I, 42) auftreten. Wir wissen, dass Karl der Grosse, wie schon Pipin, vom byzantinischen Kaiser eine Orgel zum Geschenke erhielt. Man vergleiche auch den Bericht des St. Galler Biographen Karls bei Migne, Patr. lat., Bd. 98, Sp. 1395. Diese Einwirkung byzantinischer Musiktheorie auf die abendländische ist heute nicht mehr zu bezweifeln. Einer der ersten, die darauf aufmerksam machten, war P. Kornmüller, der überhaupt um die mittelalterliche Theorie sich mit Erfolg bemüht hat. Man vergl. seine Abhandlung über die alten Musiktheoretiker, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1886 und 1887 u. a. Weiter sind hier zu nennen Spitta (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889) und Riemann (in den Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878, in der Abhandlung über die *μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation, in den Sitzungsberichten der königl. baier. Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1882, S. 38 ff und dem Katechismus für Musikgeschichte, Leipzig 1888 I, S. 71 ff.)

[3] Ueber Boetius mag man Ambros II, 44 nachlesen, über den Umfang, in dem er von den Spätern benutzt wurde, Brambach, die Musiklitteratur des Mittelalters, in den Mitteilungen der Grossherzogl. Bad. Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe, 1883.

[4] Guido, epistola de ignoto cantu bei Gerbert II, 50, in der Hermesdorffschen Ausgabe 1884, S. 66.

[5] Sie finden sich in der Sammlung von Gerbert scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum und deren Fortsetzung von E. de Coussemaker, Scriptores de musica medii aevo, Nova series a Gerbertina altera. 4 Bd., Paris 1866 ff.

beschriebenen Prozess näher darzulegen. Sie interessieren meist nur denjenigen, der die Musikspekulation des Mittelalters studiert. Für Zwecke des Chorals sind sie nur gelegentlich zu verwerten; auch da, wo sie von der lebenden Kunst reden, ist ihr Blick getrübt durch Dinge, die aus einer toten Theorie herübergenommen sind [1].

Unter solchen Verhältnissen haben wir einen anderen Weg einzuschlagen; die Theorie der mittelalterlichen Kunst liegt in ihr selbst verschlossen; man braucht nur in die alten Lieder selbst einzudringen, sie öffnen sich und zeigen, welcher Geist sie lebendig macht. Gerne werden wir auf die Autoren verzichten, von denen wir wissen, dass sie keine lautere Quelle unserer Erkenntnis sein können, wenn uns die Kunst selbst ihr Inneres aufthut.

Allgemeines

Die Kunstrichtung, der die gregorianischen Melodien angehören, ist von der unsern gänzlich verschieden. Eine jede Melodie, die unsere Phantasie berührt, wirkt auf diese nicht für sich allein, sondern in einer harmonischen Umhüllung; unser Auffassungsvermögen ist so prädisponiert, dass es eine melodische Folge in eine harmonische verwandelt. Seinen klarsten Ausdruck findet dies in der Thatsache, dass heute ein jeder, auch ohne besondere musikalische Studien hinter sich zu haben, imstande ist, zu einer eingänglichen Weise, z. B. einer Volksmelodie, die zweite Stimme zu singen. Im Allgemeinen ist unserer Zeit die absolut melodische Auffassung in der Musik abhanden gekommen.

Der Grund für diese Erscheinung liegt in der geschichtlichen Entwicklung. Die Mönche in den mittelalterlichen Klöstern wussten

[1] Ueber das Verhältnis der mittelalterlichen Theoretiker zur gleichzeitigen Kunstübung und ihren Wert für die Durchforschung der letztern spricht sich sehr gut aus die Paléographie musicale, 1889, Bd. I, S. 18 ff.

bis zum 10. Jahrhundert nicht viel von der mehrstimmigen Musik. Ihr musikalisches Bedürfnis fand vollständige und hinreichende Nahrung in den hochausgebildeten Melodien, die ihnen wie ein tägliches Brot waren. Seitdem aber die Polyphonie entdeckt war, veränderten sich die Dinge. Die Gewöhnung und die Lust an harmonischen Zusammenklängen entzog allmählich der Menschheit den früheren Boden und setzte einen neuen an seine Stelle. Der Sinn für das rein Melodische kam abhanden, je weniger er in Anspruch genommen wurde. Obwohl er zunächst noch insofern in Thätigkeit blieb, als die Mehrstimmigkeit bis zum 17. Jahrhundert mehr das Resultat selbständig sich über einander entwickelnder Melodien war, konnte es doch nicht ausbleiben, dass er vollständig verschwand. Für die seit 1600 gültige Auffassung ist denn die pure Melodie überhaupt kaum noch vorhanden.

Der Standpunkt, den der einzunehmen haben wird, der hinter das Geheimnis der gregorianischen Melodien kommen will, ergiebt sich daraus von selbst. Gewiss wird man auch von unserer Zeit aus urteilend, hervorragende Schönheiten an ihnen entdecken; wer indessen die alte Kunst aus ihrem Mittelpunkte heraus begreifen, in ihr Wesen eindringen will, muss soviel wie möglich alles, was er von der modernen weiss, für den Augenblick zu vergessen suchen. Nur wer sich auf den Boden, dem sie entsprossen, begiebt, wird ihr vollständig gerecht.

Im Centrum der gesamten gregorianischen Kunst liegt das Prinzip der absoluten Melodie. Leben und Licht spendend verbreitet es sich und wirkt bestimmend nach allen Richtungen. Viele Dinge die unserm heutigen Kunstbewusstsein eigentümlich erscheinen, erhalten ihre Erklärung und Berechtigung, wenn man sie mit ihm in Verbindung bringt.

Auch die vorchristliche Kunst ist einstimmig, hat aber ein anders Aussehen als das Kunstwerk der lateinischen Kirche. Die Ausgangspunkte der beiden Entwicklungen sind verschieden, auch wirkten ganz verschiedene Einflüsse auf ihr Wachsen und ihre Ausbildung; darum mussten sich auch verschiedene Resultate ergeben.

Die Musik der vorchristlichen Völker, die der Griechen nicht ausgenommen, lebte in enger Verbindung mit den Instrumenten. An diesen erwachte ja eigentlich das Nachdenken über die Kunst und ihre Gesetze. Der reine, auf sich selbst gestellte Gesang ist eine

so hohe Kunst, dass das Altertum sein Ideal nur von Ferne schauen durfte. Die Neigung der Instrumentalmusik, den Gesang zu beeinflussen und von sich abhängig zu machen, die sie zu allen Zeiten, welche ein ausgebildetes Instrumentenspiel kannten, der Kunst gefährlich war, ist eine der Haupteigentümlichkeiten der antiken Kunst. Hier werden die am Instrument gefundenen und von ihm dargestellten Verhältnisse auch auf den Gesang übertragen ; die Melodien sind durchtränkt von instrumentalem Musikempfinden. An der Saite war es ein leichtes, sich alle möglichen kleinen Tonunterschiede zu konstruieren, man mass und verglich die verschiedenen Längenverhältnisse, und wurde so zu den Anfängen der Musikspekulation geführt (Pythagoras). Naiv, wie man der Sache gegenüberstand, übertrug man diese subtilen Unterschiede auch in die Vokalmusik, wo sie sich nie recht heimisch fühlten. Es lässt sich heute nicht mehr bestreiten, dass z. B. die alten Griechen in Viertelstönen gesungen haben. Das Fragment eines Chorgesanges aus dem Eurypideischen Orest, welches man in den Papyri des Erzherzogs Rainer in Wien fand, lässt darüber keinen Zweifel aufkommen [1]. In diesem Chorgesange kommen die Intervalle: a, a + $^1/_4$, ais, nicht einmal, sondern verschiedene Male vor. Der ganz jüngst entdeckte delphische Apollohymnus entwickelt sich melodisch so eigenartig, wie es nur bei der Uebertragung instrumentaler Dinge in die Vokalmusik möglich war [2]. Die von Bellermann [3] geäusserte Ansicht, das chromatische und enharmonische Tongeschlecht der Griechen seien theoretische Abstraktionen, die keine praktische Verwendung gefunden hätten, ist nicht mehr haltbar. Vielmehr weist alles darauf hin, dass die griechische Musik in ihrer klassischen Zeit und noch weit darüber hinaus beide als legitime Ausdrucksmittel verwendete. Sie hat dieselben vom Orient überkommen, dem Griechenland ja auch in

[1] Wessely, Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer 1892. Man vergleiche auch Crusius' Ausführungen im Philologus, Bd. 50 1891, S. 163 und Bd. 52 1894, S. 160 und 208.

[2] Bulletin de correspondance hellenique 1894, wo Henri Weil sich über die litterarische, Theodor Reinach sich über die musikalische Seite des Fundes verbreiten. (Auch im Separatabzug erschienen bei Charles Beck, Athen 1894). Besonders in Betracht zu ziehen ist die ausgiebige Darstellung von Otto Crusius : die delphischen Hymnen. Göttingen 1894.

[3] Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847.

der Musik so viel verdankt. Erst allmählich scheint die Diatonik entdeckt worden zu sein; sie ist aber nicht ebenso griechisch, wie die Chromatik und Enharmonik, vielmehr bedauerten die Theoretiker [1] lebhaft ihren Untergang. Ihnen fehlte also der Massstab für die Beurteilung der Diatonik und ihren künstlerischen Wert. Die Hymnen des Mesomedes sind ganz diatonisch [2], stammen aber auch aus sehr später Zeit, dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert.

Ein reines Kunstprodukt ist demnach die griechische Vokalmelodie nicht.

Andere Wege schlug die unter dem Segen des Christentums erblühende neue Kunst ein. Sie ist ein ungemischtes Kunstwerk. Die Instrumente waren in den ersten Jahrhunderten des Christentums infolge ihrer Verwendung bei weltlichen Lustbarkeiten mit dem Makel der Unsittlichkeit behaftet und darum vom christlichen Gottesdienst ausgeschlossen [3], und es dauerte lange bis die Orgel, ebenfalls zuerst ein weltliches Instrument, in die Kirche eingeführt und dann das Kircheninstrument κατ᾽ἐξοχήν wurde.

Unter diesen Umständen musste sich eine ganz neue Entwicklung ergeben. Die frischen, überall thätigen Kräfte sorgten dafür, dass das neue Feld nach allen Richtungen beackert wurde. Der gregorianische Gesang bildet darum eine fest geschlossene Einheit, alle innerhalb der Kunstanschauung der puren Vokalmelodie möglichen Darstellungsmittel fasst er zusammen zu einem einheitlichen Ganzen. Sie sind alle miteinander verwandt und ergänzen sich.

Es wäre eine wenig tiefe Auffassung, wenn man die Ein-

[1] Aristoxenus zu Anfang seiner ersten Harmonik. Plutarch de musica sagt im Kapitel 58 (ed. Volkmann, S. 45): die gegenwärtigen Musiker haben das enharmonische Geschlecht das schönste von allen, welches die alten um seiner Majestät willen am meisten pflegten, ganz vernachlässigt, so dass sehr viele von den enharmonischen Intervallen keine Ahnung mehr haben. Sie sind sogar soweit gekommen, dass sie glauben, der enharmonische Viertelston sei fast gar nicht aufzufassen, dass sie ihn aus den Melodien herauswerfen und meinten, diejenigen seien nicht recht bei Sinnen, welche etwas davon verstehen und diese Art Musik billigen wollen etc.

[2] Herausgegeben von Bellermann, 1840.

[3] Clemens von Alexandrien im 4. Kapitel des 2. Buches seines Pädagogus (Migne, Patr. graec., Bd. 8, Sp. 439).

stimmigkeit der gregorianischen Melodien darin beschlossen glaubte, dass sie von einer Stimme zu singen sind. Auch unsere Volkslieder werden meist nur einstimmig vorgetragen, gehören aber dennoch nicht der Gattung der puren einstimmigen Musik an. So wenig instrumentales meist darin zu bemerken ist, sie setzen die Harmonie voraus, diese ist in ihnen latent. Darum gleichen auch ihre melodischen Linien so häufig aufgelösten Akkorden, darum enthalten sie oft Intervalle, die nur aus einem in der Phantasie des Komponisten und Sängers wirkenden Akkorde zu erklären sind, z. B. die Septime. Anders im gregorianischen Choral. Hier ist die Einstimmigkeit eine ungetrübte. Je mehr ein gregorianisches Darstellungsmittel unserem harmonischen Empfinden fremd erscheint, um so inniger und wesenhafter hängt es mit der Seele der gregorianischen Kunst zusammen, der puren Einstimmigkeit.

Will man also auf eine wissenschaftlich haltbare Erkenntnis des gregorianischen Gesanges nicht verzichten, so wird es unumgänglich notwendig sein, sich mit einem grossen Mass von Misstrauen gegen die polyphone und moderne Musikauffassung zu versehen. Die Stellung, welche der gregorianische Choral in der Kunstgeschichte einnimmt, die Eigenartigkeit seines künstlerischen Charakters, wie auch sein von den meisten freilich ungeahnter künstlerischer Wert lassen die Forderung nicht als ungerecht erscheinen, dass alle diejenigen, die sich ihm nahen wollen, alles von sich weisen, was seinem Wesen zuwider ist. Dies nicht zu thun, dafür kann es keinen vernünftigen Grund geben.

Ein hervorragender Musikkenner der Gegenwart, dessen Vertrautheit mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunst ebensowenig anzuzweifeln ist, wie die Objektivität, Reife und Gewissenhaftigkeit seines künstlerischen Urteils [1], hat mit Rücksicht darauf ein bedeutsames Wort gesprochen, welches hier, bevor wir zum Einzelnen uns wenden, folgen möge : « Die einstimmige Melodie, wie sie bei den Alten erfunden ward, und als deren letzte, höchste Blüte wir den gregorianischen Choral

[1] Heinrich von Herzogenberg, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1890, S. 135, abgedruckt im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1891, S. 113, Sp. 2.

ansehen, ist etwas in sich künstlerisch eben so Durchgebildetes und Gereiftes, wie in unsern Tagen die Harmonik Bachs und Beethovens. Nur in völliger Reinheit ihrer Erscheinung kann es uns zum Bewusstsein kommen, dass jede Stilperiode einen Gipfel bezeichnet, der, wenn auch nicht ohne latente Verbindung mit den andern Gipfeln, doch nur in seiner einsamen Höhe zur vollen künstlerischen Wirkung gelangen kann. Darum wehrt sich ja der besonnene Künstler gegen alle Versuche, diese hervorstehenden Punkte durch Verquickung historisch weit von einander liegender Kunstübungen gewissermassen zu nivellieren. Der Genuss und die Erkenntnis des Grossen, mag es noch so sehr seine eigenste Sprache reden, wird nicht erhöht, sondern vermindert, oft sogar völlig unmöglich gemacht, wenn es von Kleingläubigen in platte Gegenwärtigkeit herabgezogen wird. Darum sträubt sich der bessere, wenn auch kleinere Teil der Künstler gegen alle Versuche, die Grossthaten der Vergangenheit durch Modernisierung der verwendeten Kunstmittel für die Gegenwart mundgerecht zu machen » [1].

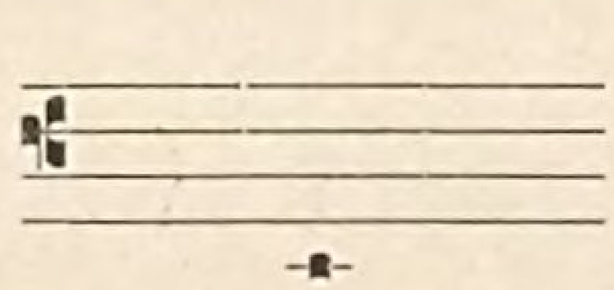
[1] Aehnlich sagt Hermannus Contractus (Gerbert II, 140) : « O insanam hominum miseriam ! Nemo quippe in Grammatica . . . vitium patitur ; in musica vero . . . omnes fere non solum vitia non corrigunt, sed etiam defendunt ».

Erstes Kapitel

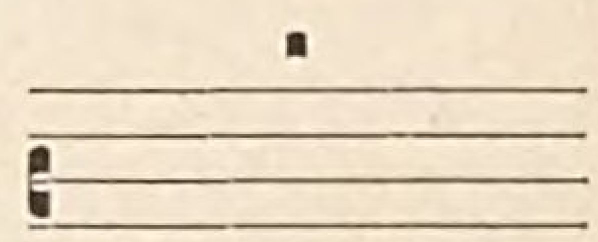
Das Tonsystem des Chorals.

Unter Tonsystem versteht man die nach einem bestimmten Gesichtspunkt geordnete Reihe der in der praktischen Musik verwendeten Töne. Als Tonsystem des Chorals ist also die Summe der in den gregorianischen Melodien verwendeten Töne zu bezeichnen, insofern in ihrer Anordnung ein gewisses Prinzip durchgeführt ist. Ein Tonsystem des kirchlichen Gesanges giebt es erst von der Zeit an, wo die Gesänge ausgebaut waren und entsprechend den Bedürfnissen des Kultus eine geordnete Gestalt angenommen hatten. Naturprodukte, wie die ältesten psalmodischen Weisen, entziehen sich einer Betrachtung unter dem Gesichtspunkte des Tonsystems.

In seiner ausgebildeten Gestalt verfügt der gregorianische Choral über den Umfang, der dargestellt ist durch die Grenzen :



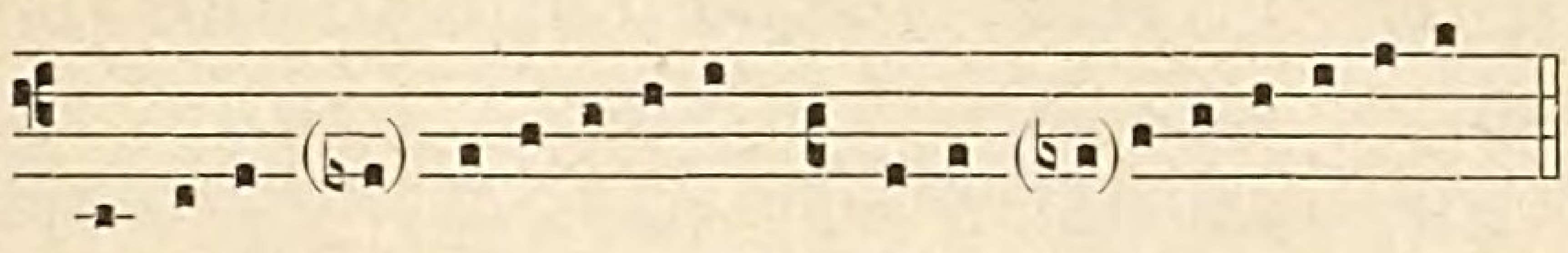
und



Selbstverständlich werden diese Grenzpunkte nicht übermässig in Anspruch genommen [1].

[1] Das tiefe G kommt z. B. vor im Responsorium Collegerunt Pontifices vom Palmsonntag (lib. Grad. 169), im Tractus in conversione S. Pauli (ebenda 425) im Offertorium in Communi Conf. non Pont. Veritas mea (ebenda [46]), im Alleluia der Messe des hl. Stanislaus Initio cognovi (ebenda [226]), im Responsorium vom Aschermittwoch Emendemus (ebenda S. 82), im Offertorium Dextera Domini vom 3. Sonntag nach Ephiphanie (ebenda 67). Das hohe a ist nicht weniger selten, besonders gern findet es sich in den Alleluiagesängen, so im Alleluia Tu gloria Jerusalem am Feste der unbefleckten Empfängnis (ebenda 403), im Alleluia zum 8. Sonntag nach Pfingsten Magnus Dominus (ebenda 337), im Alleluia am Feste der Beschneidung Multifarie olim Deus (ebenda 54), gelegentlich

Zwischen diesen beiden Tönen bewegen sich die gregorianischen Melodien und zwar nach *diatonischer* Art [1]. Der Tonraum ist so geordnet, dass nach je 2 und 3 Ganztönen ein Halbton folgt. Es ergeben sich auf diese Weise 16 Töne. Das ganze System hat demnach folgende Gestalt:



Es ist eine Doppeloctav von G mit oben, oder von A mit unten angefügtem Ganztone. Es ist ein Produkt der äussern Verhältnisse, seine Entstehung eine durchaus natürliche. *Es umschliesst die Summe der einer hohen und tiefen Stimme angehörigen diatonischen Töne.* Es musste sich von selbst ergeben, von dem Augenblicke an, wo der Umfang des kirchlichen Gesanges sich ausdehnen konnte bis zu den Grenzen, welche die Natur ihm steckte [2].

Eine eigene Bewandtnis hat es mit dem Tone b, der auch in das Choralsystem aufgenommen ist. Dass ihn die mittelalterliche Theorie kennt, steht ausser Zweifel. Ebenso zweifellos scheint mir aber, dass in dem Umfang wenigstens, wie er in der heutigen theoretischen Darstellung angenommen wird, nicht in den Choral hineingehört [3]. Zunächst kann man zweifeln, ob er in der archaischen Zeit des Kirchengesanges ein Bedürfnis war. Die alte Psalmodie, die nur ein paar Töne benutzte, hat z. B. das Verhältnis f g a b in der Form g a h c und c d e f. Wie dem aber auch sei, der ausgebaute gregorianische Choral kennt ihn. Hier, sagt man, sei er nötig, um den *Tritonus* zu vermeiden, die falsche Quarte f h.

auch sonst, so in der Communio in Communi Conf. non Pont. Beatus servus (ebenda [47]), im Graduale zum 4. Fastensonntag Laetatus sum (ebenda 140) und am Feste Maternitatis B. M. V. Egredietur virga (ebenda [209]).

[1] Es muss weiterer Forschung vorbehalten bleiben, festzustellen, ob die absolute Diatonik des Chorals wirklich über allen Zweifel erhaben ist.

[2] Die virtuosenhafte Musikpflege in St. Gallen dokumentierte sich auch darin, dass die dort komponierten Melodien zuweilen über das hohe a noch hinaus gehen. Die Sequenz Aurea virga primae hat das hohe h (b), Schubiger Sängerschule, in den Exempla, S. 48, bei den Worten virum non agnoscam.

[3] Auch Lhoumeau, Rhythme, Exécution et Accompagnement du Chant Grégorien, Tournai 1892, S. 161 glaubt, dass die Tritonustheorie vieler Corrigenda und Addenda bedürfe.

Die Mehrstimmigkeit verwirft den Tritonus, die polyphone wie die harmonische Auffassung von der Musik verhält sich ihm gegenüber ablehnend. Seit der Zeit, wo man den Choral nur mehr mehrstimmig (polyphon oder harmonisch) auffasste, namentlich in den letzten Jahrhunderten, wo der begleitete Choral zur Regel geworden, ist der Tritonus auch im Choral für einen diabolus erklärt worden.

Wollen wir in dieser Frage zu einer begründeten Ansicht gelangen, so ist das nur möglich, wenn wir auch hier alles Harmonische aus dem Spiele lassen. Was sich in dieser Hinsicht für die einstimmige Melodie schickt, darüber können wir uns auch bei *den alten Griechen* Belehrung holen, deren Musikempfinden ebenfalls auf der Einstimmigkeit beruhte. Untersucht man die aus dem Altertum überlieferten Vokalmelodien, so steht man vor der auffälligen Thatsache, dass diese den Tritonus ohne jedes Bedenken anbringen. Die älteste griechische Melodie, die wir haben, der jüngst in Delphi aufgefundene Hymnus an Apollo hat z. B. die unmittelbare Folge (absteigend) c-ges g-des [1] etc. Will man diese einer nicht rein diatonischen Melodie entnommenen Beispiele ablehnen, so verweise ich auf die Seikilosmelodie, die rein diatonisch komponiert, so klein sie ist, die Tonfolge g a cis [2] zweimal aufweist. Ja noch die aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus stammenden ebenfalls rein diatonischen Hymnen des Mesomedes [3] bieten uns den Tritonus mehr wie einmal. Der zweite, an den Sonnengott gerichtete hat mehrmals die Folge b, c, d, e, wobei das b Ausgangspunkt der melodischen Linie ist und das e rhythmisch sehr stark hervortritt; einen bessern Tritonus kann man also nicht haben. Auch der dritte, an die Nemesis gerichtete Hymnus hat ihn. Diese Thatsachen erlauben uns den unwiderleglichen Schluss zu ziehen, dass für die absolut einstimmige Melodieauffassung die nicht unmittelbare Verbindung der Töne f und h keine Ungeheuerlichkeit bedeutet. Noch im zweiten Jahrhundert nach Christus sehen wir das Empfinden der Musiker sich durchaus nicht gegen die

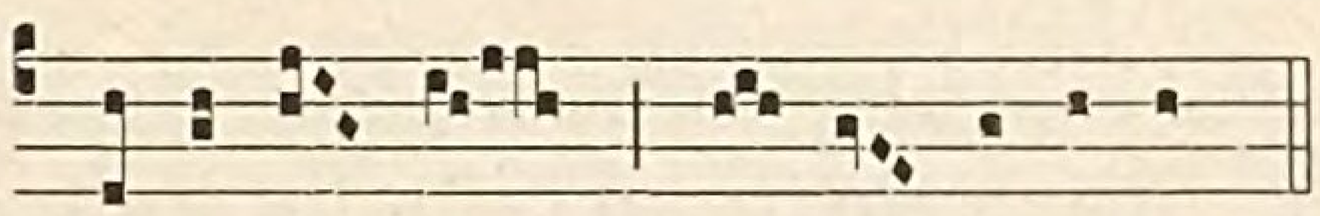
[1] Crusius, die delph. Hymnen, Göttingen 1894, Anhang S. 152, Takt 9 und 10, und 76 der Uebertragung.

[2] Crusius, Philol. 1891; man sehe auch Spitta in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, 103 ff.

[3] Bellermann l. c.

übermässigen Quarte sträuben. Ob es Zufall ist, dass in den ganz diatonischen Gesangmelodien des Altertums das Intervall des Tritonus immer durch dazwischen liegende Töne gemildert erscheint, wage ich nicht zu sagen.

Im Einklang damit steht die weitere Thatsache, dass man auch im ambrosianischen Choral dem Tritonus sehr häufig begegnet; in den oben angeführten Melodien wird man ihn nicht selten finden. Dasselbe gilt vom gregorianischen Choral. Hier wird sogar ein modernes Ohr ihn in ausserordentlich vielen Fällen ertragen können. In folgender Melodie:



Ky- ri- e e- lé- i-son

die dem Kyrie in festis duplicibus entnommen ist [1], wird man von ihm bei nur einigermassen fliessender Ausführung nichts merken. Wir haben auf der ersten Silbe zwei Gruppen von je drei Noten. Die traditionelle Vortragsart des Chorals giebt den Anfangstönen dieser Gruppen, also a und g, einen kleinen Nachdruck; alsdann ist h eine leicht erklingende Neben-, und f eine Durchgangsnote. Ins Ohr fällt der Tritonus erst, wenn man die Phrase harmonisch begleiten will; man wird an einem unharmonischen Querstand nicht vorbeikommen, wenn man jeder Note einen Akkord unterlegt, und so wird ja heute meist begleitet. Indessen kann eine harmonische Rücksicht nie ein Grund sein, eine rein melodisch gedachte Melodie zu ändern.

Auch in folgender Phrase [2]:



et tribu-í-sti e- i Dóminus

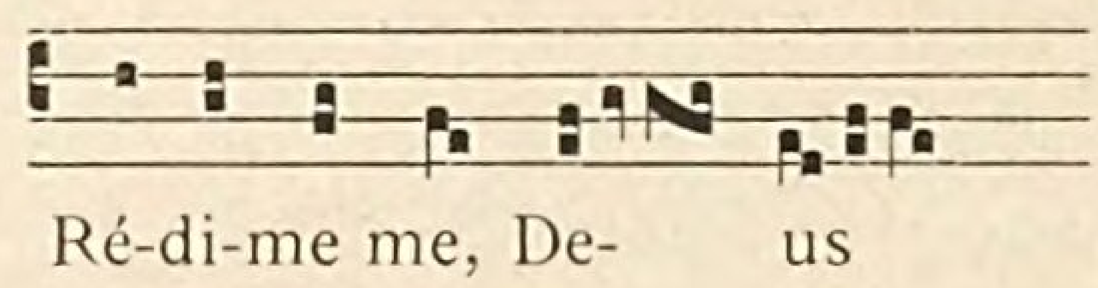
treten die den Tritonus bildenden Töne, obwohl sie die äussersten Spitzen der melodischen Linie von «ei Dominus» bilden (h ist der höchste, f der tiefste Ton), vollständig zurück; der erste ist eine Nebennote zu a, der zweite hat ebensowenig eigene melodische Bedeutung, er verbrämt das g, und drängt sich uns um so weniger

[1] Lib. Grad. 13*.

[2] Zweite Antiphon der 3 Nokturn in Com. Confess. Pontif.

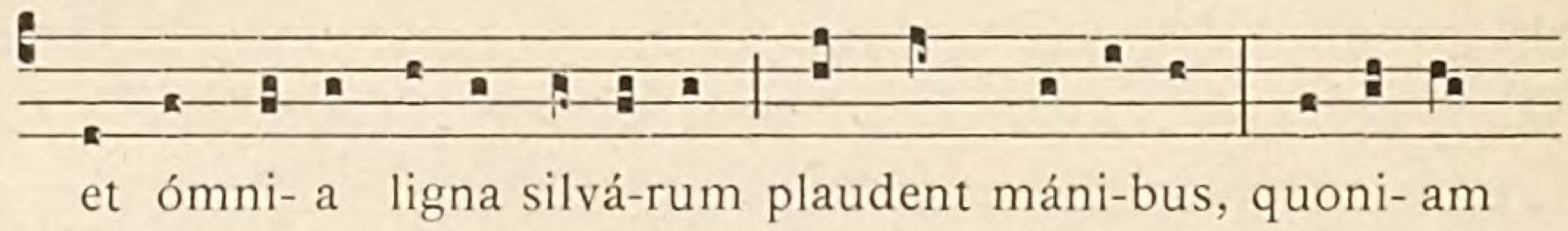
auf, weil die Kraft des Wortaccentes auf die unmittelbar vorhergehende Note g fällt. Der Vortrag der Stelle macht keine Mühe, wenn man sich von der rohen Manier frei zu halten weiss, die einen Ton um so lauter singt, je höher er liegt.

Unbedenklich ist weiter der Anfang der Communio des Dienstags nach Passionssonntag [1].



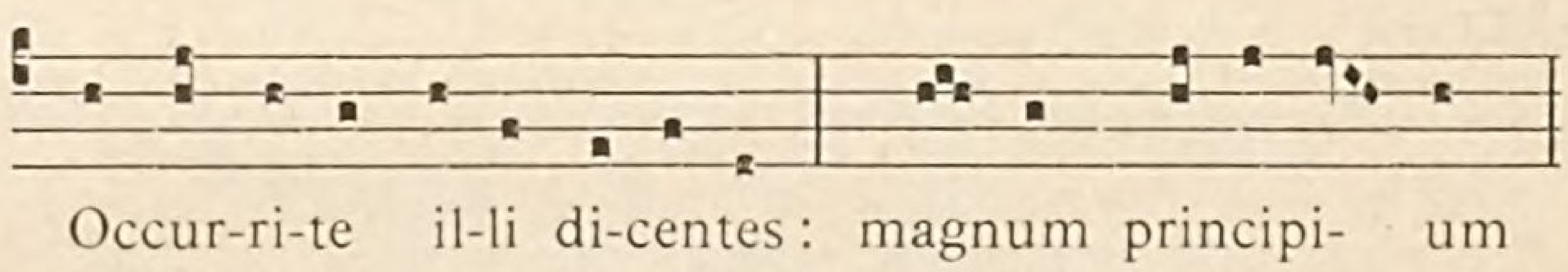
Das Gewicht des h ist hier ein so starkes, dass eine Erniedrigung zu b den Charakter der Melodie vollständig verändern würde.

In folgender Phrase [2] gehören die Töne f und h (bei « manibus » und « quoniam ») verschiedenen Perioden an, können also auf keine Weise auf einander bezogen werden; ein Tritonus ist demnach überhaupt nicht vorhanden :



Man wird auch unschwer herausfinden, dass der Einsatz mit f bei « quoniam » nach dem vorhergehenden sehr charakteristisch wirkt.

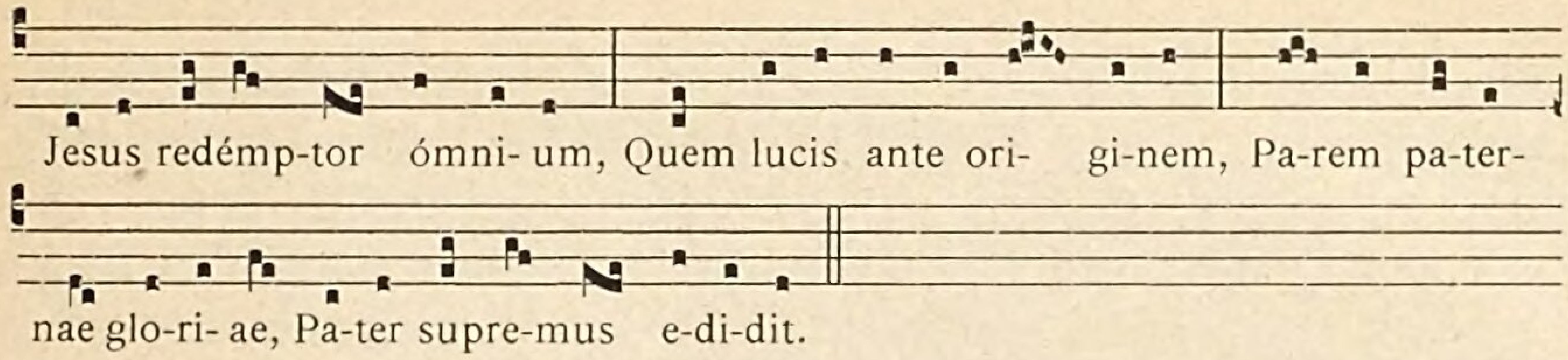
Dasselbe trifft zu in folgender Phrase [3]:



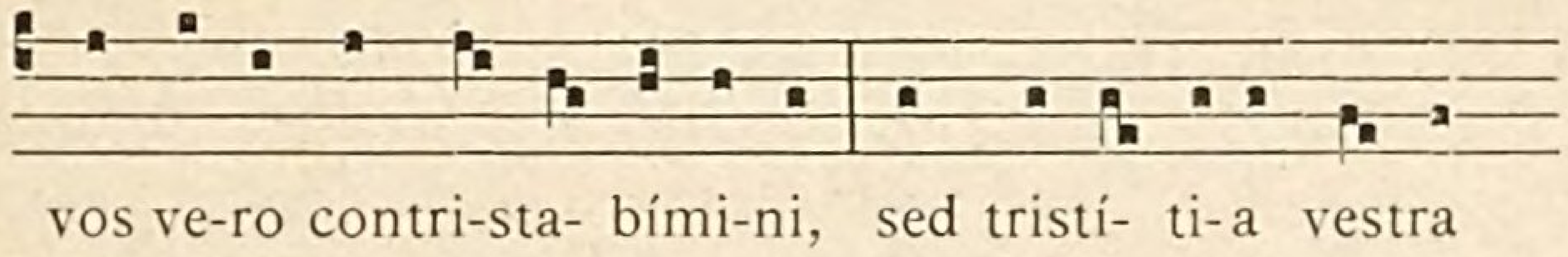
Hier würde ein b statt des h über « magnum » nicht nur die Tonalität des Stückes verändern, sondern auch die sicher gewollte überraschend freudige Wirkung des « magnum principium » in ihr Gegenteil verkehren.

Auch in folgender Hymnusmelodie [4] ist vom Standpunkte der Choraltonalität kein Grund vorhanden, das h zu b zu erniedrigen :

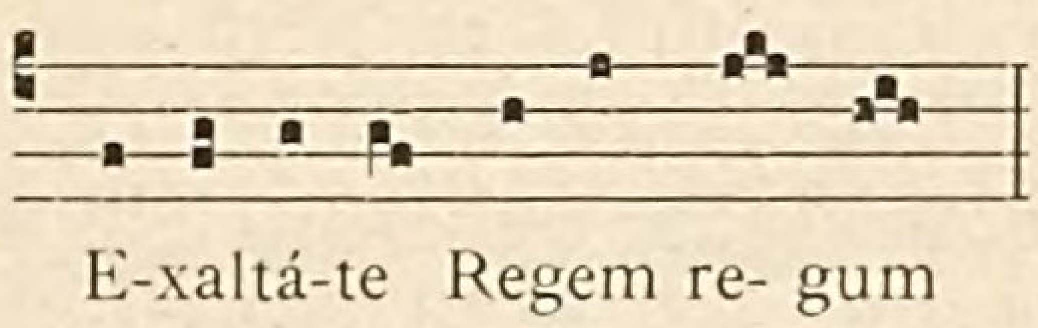
[1] Lib. Grad. 161.
[2] Lib. Antiphonarius, S. 65.
[3] Ib. 77.
[4] Ib. 80.



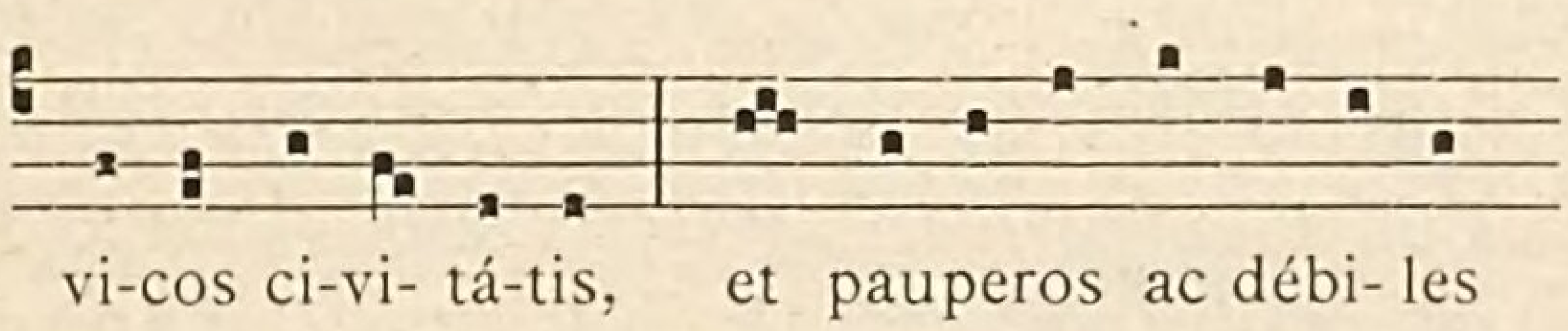
Wer folgende Melodie [1] auf sich wirken lässt, wird von einem Tritonus gar nichts merken :



Ebenso wenig in den folgenden [2] :

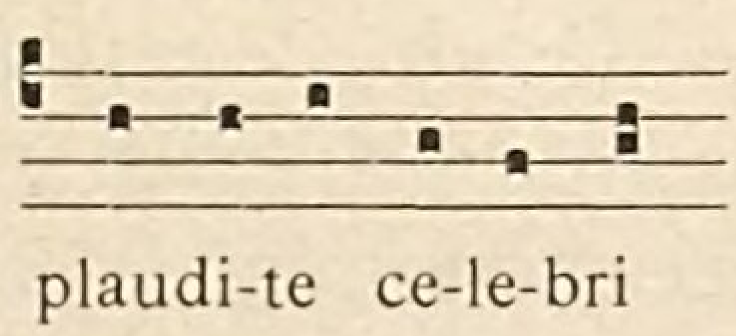


Auch diese Phrase [3]



könnte man zum Beweise dafür anführen, dass die alten Sänger sehr häufig mit solchen Tonfolgen überraschend schöne Wirkungen zu erzielen wussten, die bei guter Ausführung auch noch heute nicht ausbleiben werden.

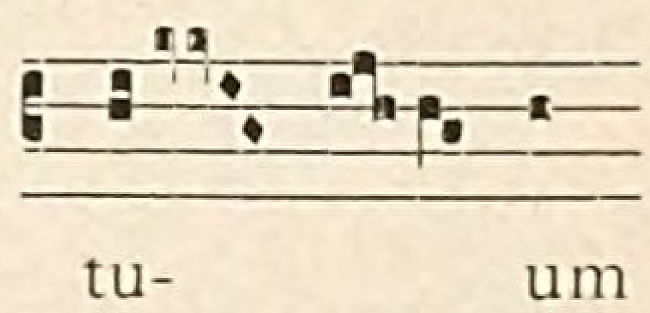
Mehr schon könnte sich ein modernes Ohr an folgender Phrase [4] stossen :



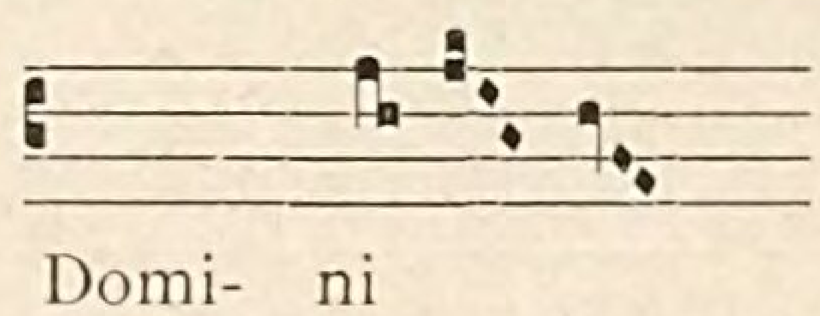
Nebenbei bemerkt, ist auch der Gebrauch der *verminderten Quinte,* der Umkehrung des Tritonus, im Choral gar nicht selten ;

[1] Lib. Antiph. 171.
[2] Ib. 179.
[3] Ib. 207.
[4] Ib. 266.

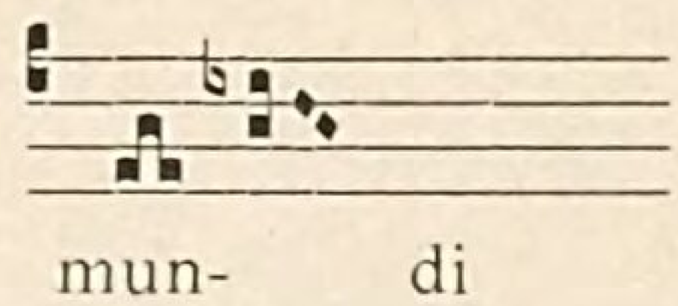
freilich handelt es sich auch hier nicht um das einfache Intervall, sondern immer nur um eine Phrase, innerhalb deren die beiden, eine verminderte Quinte von einander abstehenden Töne vorkommen. Es wird genügen, an folgende Beispiele zu erinnern :



1



2



3

In Bezug auf die Stellung des b im Choral stimmen mittelalterliche Praxis und Theorie nicht überein. Der gregorianische Choral, so wie er ist, bietet uns Beispiele des b in der untern und in der obern Oktave des Tonsystems. Das tiefe B kommt vor, um nur einige Fälle zu berühren, namentlich in den sehr alten Responsorialgesängen, im Resp. Emendemus in melius [4], im Resp. Sancta et immaculata [5], im Resp. Tanto tempore [6]. Wenn man unbefangen zusieht, wird man einen durchschlagenden Grund für ein Verbot des tiefen B kaum finden.

Ein solches Verbot ist jedoch von den mittelalterlichen Theoretikern aufgestellt worden. Sie sagen, dass der Ton b nur in der Mitte des Tonsystems vorkomme, *nicht aber unten*, als Erniedrigung der dritten Stufe des Systems. Oben dagegen kannten sie eine nona prima und eine nona secunda, ein b und ein h. Das ist doch eigentlich unlogisch, erklärt sich aber, wenn man berücksichtigt, dass sie den Griechen folgen. Boetius z. B. spricht im 20. Kapitel des ersten Buches von dem *συνημμένων*-Tetrachord (a b c d). Die Griechen kannten das b nur in diesem Tetrachord, nicht

[1] Graduale Jacta cogitatum, ib. 322.
[2] Graduale Iustus ut palma, ib. (45).
[3] Processionale monasticum, Solesmes, p. 182.
[4] Lib. Grad., p. 82.
[5] Variae preces, p. 39.
[6] Processionale monasticum, p. 151.

im Tetrachord ὑπατῶν (H C D E). Es ist aber noch nicht ausgemacht, dass die Griechen den Ton b im Sinne der Tritonusvermeidung verwendeten. Die vielen übermässigen Quarten in ihren Melodien machen es auch höchst unwahrscheinlich. Richtiger scheint folgende Erklärung: wir wissen, dass die Griechen die Tonartentransposition kannten, so gut wie wir. Sie bildet die Voraussetzung ihrer Transpositionsskalentheorie. Ihre Saiteninstrumente waren auch darauf eingerichtet; hatte man eine Lyra mit der nationalen dorischen Stimmung e f g a h c d e, so konnte durch Umdrehung des Wirbels der Saite h der Ton b hervorgebracht werden; damit ergab sich eine ganz neue Tonart, die mixolydische von h. Um diesen technischen Kunstgriff theoretisch zu rechtfertigen, fügten sie ihrem Tonsystem ein Tetrachord, welches den neuen zur Modulation in die Quinte (oder Unterquarte) notwendigen Ton b enthielt, hinzu.

Die Synemmenontheorie des Boetius wurde von den mittelalterlichen Autoren abgeschrieben, daher das Verbot des tiefen B, welches jedoch, wie gezeigt, mit der Praxis im Widerspruch steht.

Das letzte Wort über das Recht des Tones b im gregorianischen Choral wird erst dann gesprochen werden können, wenn mit Rücksicht darauf die alten Handschriften einer detaillierten Untersuchung unterworfen sind. Soviel kann man aber schon heute feststellen: je weiter man in den Jahrhunderten zurückgeht, desto spärlicher ist die Aufzeichnung des b. Die ältesten Handschriften vermerken es überhaupt nicht, woraus man freilich nicht den Schluss ziehen darf, dass man es damals nicht gesungen habe. Wären wir imstande, die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Chorals klarer zu überschauen, als es möglich ist, würde sich bezüglich des b vielleicht herausstellen, dass sein Gebrauch auf ein Minimum zu reduzieren sei.

In ein weiteres Stadium trat der Gebrauch des b im Choral, als man anfing, die (später nachzuweisenden) Tonarten von a, h und c auf die Unterquinten D, E und F zu transponieren, wobei man des b nicht entraten konnte [1]. Als endlich die

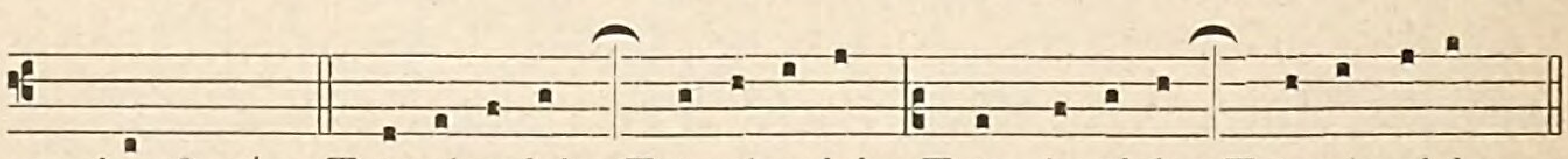
[1] Die drei Introitus Exsultate Deo (Lib. Grad. 367), Dicit Dominus (ib. 386), Sacerdotes Dei (ib. [7]) haben das tiefe B nur infolge einer solchen Transposition von C auf F. Auf der originalen Höhe stehen sie z. B. im Graduale Sarisburiense, (S. 168,) ebenda pl. e und S. 220.

mehrstimmige Musik ihren Einfluss auf den Choral geltend machte, erhielt es seine definitive Sanktion.

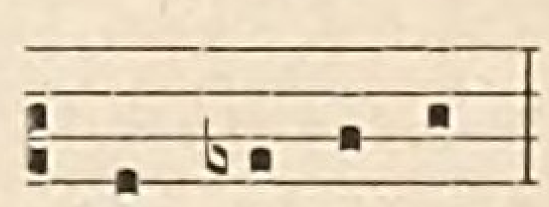
Man braucht sich nicht viel in den Werken des Polyphonisten des 15. und 16. Jahrhunderts umzusehen, um zu bemerken, dass sie auch in den benutzten gregorianischen Melodien sehr häufig das h in b verwandelten. Von ihrem polyphonen Standpunkte aus, für den die Choralmelodie nur ein polyphonen Zwecken dienendes Material war, hatten sie Recht; vom Standpunkt des Chorals als selbständiger Kunstgattung ist ihr Verfahren nicht zu rechtfertigen.

Die mittelalterlichen Musiklehrer fühlten wohl, dass durch Veränderung eines h in b unter Umständen die Tonalität zu Schaden kommen könne. Sie stellten darum die Regel auf, innerhalb derselben Phrase sollten beide zugleich nicht vorkommen. So sagt Guido von Arezzo im 8. Kapitel des Micrologus [1]: utramque autem b, h in eadem neuma non iungas.

Im Uebrigen bewegen sich ihre Auseinandersetzungen über das Tonsystem durchaus auf antikem Boden. Das griechische Tonsystem, das *σύστημα τέλειον* (vollständige), oder *ἀμετάβολον* (unveränderliche), war eine Doppelmolloktav in folgender Gestalt:



προςλαμβανόμενος, der hinzugefügte Ton. — Tetrachord der *ὑπατοί*, der tiefen Töne. — Tetrachord der *μέσοι*, der mittleren Töne. — Tetrachord der *διεζευγμένοι*, der getrennten Töne. — Tetrachord der *ὑπερβόλαιοι*, der höchsten Töne.



Tetrachord der *συνημμένοι*, der verbundenen Töne.

Dies System besteht aus fünf dorischen [2] Tetrachorden, zunächst denjenigen von H-e, e-a, h-e, e-a. Je zwei davon sind so verbunden, dass der höchste Ton des ersten und der tiefste

[1] Gerbert, script. II, 8.

[2] Dorisch nannten die Alten die Quart, die den Halbton unten hat; die lydische hat ihn oben und die phrygische in der Mitte.

des zweiten identisch sind. Zwischen den Tetrachorden der *μέσοι* und der *διεζευγμένοι* findet sich das Intervall eines Ganztones a-h. Um den Ton b, der eine Modulation in die Unterquinte erlaubte, im System zu haben, fügten sie in der Mitte das Tetrachord a b c d hinzu, welches in gleicher Weise mit demjenigen der *μέσοι* verbunden ist. Der erste Ton, das tiefe A, zählte ursprünglich nicht zum System, wurde deshalb auch « der hinzugefügte » genannt.

Dies System fanden die Theoretiker des Mittelalters bei Boetius [1], sie adoptierten, nicht aber, ohne es gründlich misszuverstehen ; sie applizierten es auf die Doppeloktav von G :



Tetrachord der Graves. Tetrachord der Finales. Tetrachord der Superiores. Tetrachord der Excellentes.

Der erste, ausserhalb des Systems liegende Ton erhielt das griechische Zeichen *Γ*, weil er von dem G um eine Oktave abstand, das lateinische grosse und kleine G aber schon gebraucht waren. Der Ausspruch Guidos, das *Γ* sei a modernis adiunctum [2], ist nur für diese theoretische Systemaufstellung zu verstehen ; da scheint es auch zuzutreffen, deren die Anpassung des griechischen *σύστημα τέλειον* an die Reihe von G gehört dem 10. Jahrhundert an und Guido blüte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Als man später merkte, dass es Melodien gab, die über das hohe g hinaus gingen, fügte man noch einige Stufen hinzu, wobei auch sie zuweilen griechische Bezeichnungen erhielten [3]. Eine andere,

[1] Buch I, Kap. 20, (Friedlein, S. 206 ff) stellt Boetius die allmähliche Entstehung des antiken Tonsystems dar. Wir können aber mit seinen legendenhaften Berichten nichts anfangen.

[2] Gerbert II, 4. Bei Joannes Cottonius lesen wir (ebenda S. 235) : vetustissimi litteras decima quinta non plures in monochordo posuerunt, ab A videlicet inchoantes et in a desinentes ; nondum enim *Γ* additum fuit.... Moderni autem subtilius omnia atque sagacius intuentes, quia, ut ait Priscianus, quanto iuniores tanto perspicaciores.... *Γ* in primo apposuere loco. Wie man sieht, hatte Cotto den Micrologus des Guido gelesen. Derjenige aber der zuerst den Ton *Γ* erwähnt, ist Oddo (Gerbert I, 259).

[3] So bei Oddo de musica (Gerbert I, 274). Andere gebrauchen lateinische Doppelbuchstaben, wie Cotto (Gerbert II, 235).

bessere Zählung stützt sich auf das Oktavenverhältnis: die erste Oktave umfasst die Graves, die zweite die Acutae, die nachfolgenden Töne heissen Superacutae [1]. Eigentümlich ist noch der irrige Gebrauch der Bezeichnungen coniuncta oder synemmenon, die in der griechischen Musik an ein Tetrachord gebunden waren, für eine Tonstufe, für das b [2].

Alle diese Dinge, wie auch die langen und breiten Auseinandersetzungen über die Quarten und Quinten helfen uns die Choralmelodien nicht besser verstehen. Sie haben nur Wert als mittelalterlich-griechische Spekulation [3].

Gegenüber dem altgriechischen Tonsystem, welches die genannte Doppelmolloktave auf alle Halbtöne der Skala transponierte, und den spätern Tonsystemen erscheint das des Chorals arm. Aber gerade diese Armut ist sein Vorzug und sichert ihm unvergänglichen Kunstwert. In den Grenzen der Natürlichen und Einfachen sich bewegend, verbannt er alles Leidenschaftliche und Subjective. Die Sprache der gregorianischen Melodien ist eine der gesündesten, die jemals in der Musik sind gesprochen worden. Ihr Klang ist harmonisch und beruhigend, nicht zersetzend und aufregend. Die Chromatik wirkt eine Zeit lang pikanter und anregender, stumpft aber auf die Dauer ab und verdirbt das natürliche Empfinden.

Das Tonsystem ist nicht Selbstzweck, sondern umschliesst und lässt etwas anders aus sich hervorgehen, die Tonarten.

[1] So Guido (Gerbert II, 6).

[2] Brambach, Reichenauer Sängerschule, S. 5.

[3] In Bezug auf die Erforschung der mittelalterlichen Theorien nach dieser Richtung hat sich besonders W. Brambach grosse Verdienste erworben; ausser der eben genannten Schrift vergl. man das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter, Leipzig 1881, S. 24 ff, die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule, Karlsruhe 1883.

Zweites Kapitel

Die Tonarten des gregorianischen Gesanges.

Theoretisch ist eine Tonart [1] eine Reihe von acht diatonisch aufeinanderfolgenden Tönen, die auf einen, den Grundton, bezogen werden. In der Praxis ergreift eine Tonart Besitz von mehr wie acht Tönen, vom ganzen Tonsystem, wesentlich bleibt aber auch da der Grundton. Dieser, die Tonika, ist ihre Bedingung, ohne ihn giebt es nur Tonreihen, keine Tonarten. Durch ihn wird auch der verschiedene Eindruck bedingt, den die einzelnen Tonarten hervorrufen, durch die wechselnden Verhältnisse, in welche die Töne zum Grundton treten. Alle Tonarten benutzen dasselbe Material, nur jede in ihrer Art. Sind die Töne der diatonischen Leiter bezogen auf den Ton c, so haben wir die Tonart von c, sind sie auf a bezogen, so ergiebt sich die a-Tonart. Von der Tonika erhalten die Töne das Licht, indem sie wirken, ebenso wie ein Gegenstand nach dem Licht, das ihn umgiebt, anders sich ausnimmt. An und für sich bedeuten ja die einzelnen Töne nichts, sie erhalten einen Inhalt erst, wenn sie zu einem Grundton in Beziehung treten, und ein Ton, z. B. d oder e klingt anders, je nachdem das Ohr auf c, d, e oder einen andern Ton gestimmt ist.

In der diatonischen Tonleiter sind sieben verschiedene Tonarten möglich, eine von a, h, c. d, e, f, und g. Weitere giebt es nicht, denn die Verhältnisse, die von den darunter oder darüber liegenden Tönen aus stattfinden, sind nur Wiederholungen. Jeder der sieben verschiedenen Töne innerhalb der diatonischen Leiter hat die Kraft, alle andern an sich zu ziehen und das gesamte Tonmaterial aus sich wieder zu entlassen, so dass jeder Ton

[1] Es versteht sich, dass die folgende Auseinandersetzung nur im melodischen Sinne aufzufassen ist.

nunmehr etwas von dem Haupttone an sich hat; jeder klingt dann wie ein Intervall, wie seine Verbindung mit dem Grundton.

Die sieben möglichen Tonarten sind demnach folgende:

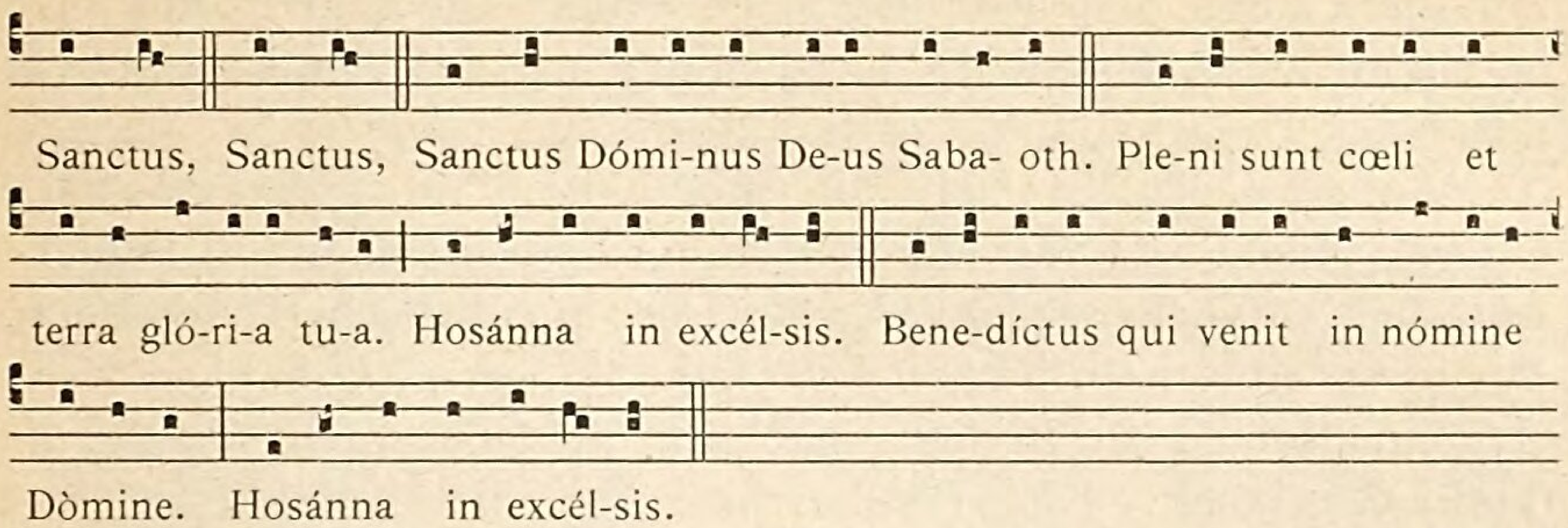
A	H	C	D	E	F	G	a						
	H	C	D	E	F	G	a	h					
		C	D	E	F	G	a	h	c				
			D	E	F	G	a	h	c	d			
				E	F	G	a	h	c	d	e		
					F	G	a	h	c	d	e	f	
						G	a	h	c	d	e	f	g

Was nun den gregorianischen Choral betrifft, so bietet uns derselbe in dieser Hinsicht eine höchst eigentümliche Erscheinung. In seiner Entwicklungsgeschichte liegt der Grund dafür, dass er Melodien enthält, die sich in keiner Weise theoretisch begreifen lassen, wenn man an sie den Gesichtspunkt der Tonart anlegt. Die zweifellos ältesten Bestandteile des liturgischen Gesanges, die psalmodischen Melodien und überhaupt die ganze Gattung des liturgischen Rezitativ haben mit einer Tonart und was damit zusammenhängt, nichts zu thun. *Wesentlich ist dem gregorianischen Choral dieser Gegensatz von Rezitations- und solchen Melodien, die sich einer Tonart zuweisen lassen.*

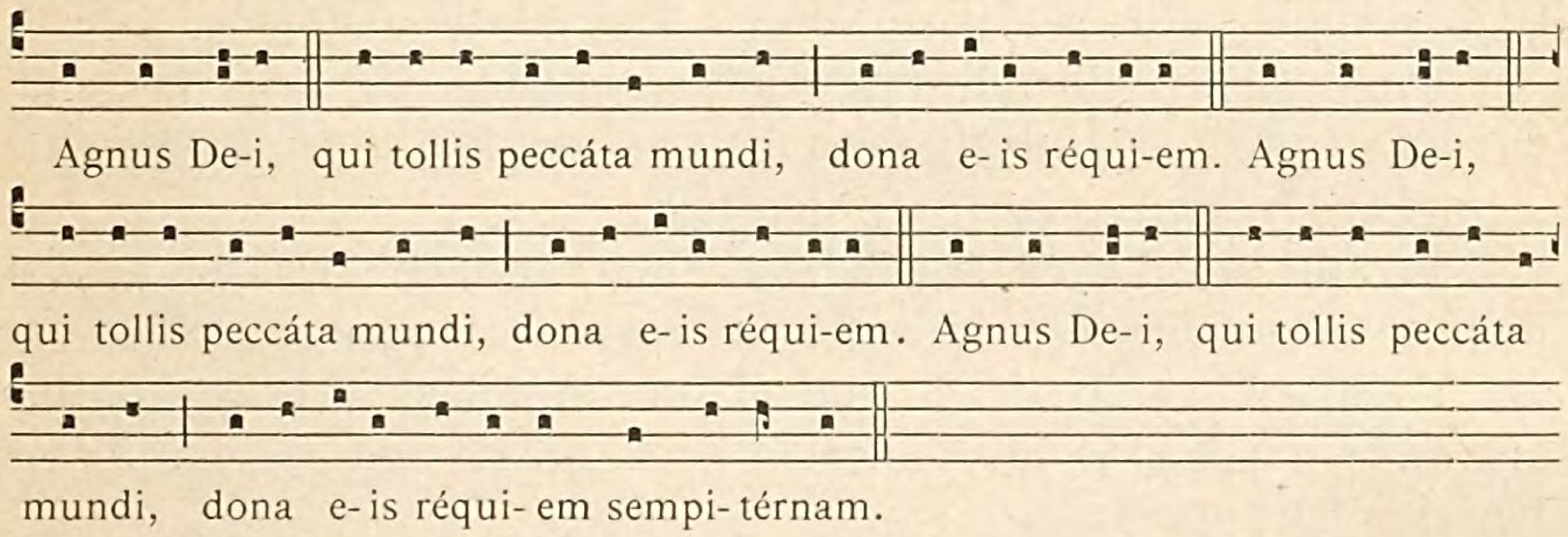
Der archaischen Form des liturgischen Gesanges ist der Begriff der Tonart vollständig fremd. Die Tonreihen, kleinen Melodien und sich nur um einen Ton herumbewegenden Rezitationstypen der ersten christlichen Zeit sind nicht gewissermassen aus einer Tonart herausgeschnitten, sondern strömten frei aus dem Herzen des Volkes, das um keine spekulative Aufstellung besorgt war. Hier giebt es keine Tonika, man darf da nur von melodischen Linien reden, die sich um den Rezitationston, die *Rezitante* oder *Dominante*, herum bewegen. Wer könnte im Ernste bei den so einfachen Typen der ambrosianischen Psalmodie von einer Tonart reden? Ebenso sind die gregorianischen Psalmtöne erst später, je nachdem ihr melodischer Charakter es erlaubte, mit Tonarten in Verbindung gebracht worden.

Noch andere Melodien gehören hierher, die älteste Melodie des Sanctus [1]:

[1] Nur die alte Form dieser Melodie ist hier zu Rate zu ziehen.



Wie auch folgendes Agnus Dei :



Hier ist die Dominante alles, eine Tonika giebt es nicht, also auch keine Tonart.

Nach dieser Zeit kommt jedoch ein Stadium, in welchem die Formen sich einigen, bestimmt und ausgesprochen werden. In dieser fertigen Gestalt hat der liturgische Gesang ausgesprochene Tonarten, und zwar, ein Beweis für seine urkräftige und naturgemässe Entwicklung, *alle sieben*. Wichtig ist aber, dass der kirchliche Gesang auch in diesem Stadium etwas von der alten Unbestimmtheit behalten hat. Was wir heute unter Tonart verstehen, hat der gregorianische Choral nie besessen ; von der modernen ist die Choraltonart wesentlich verschieden. Erstere prägt den Charakter der Tonika weit stärker aus.

In der neuern Musik gilt als Regel, dass die Tonart sogleich am Anfang des Stückes zu erkennen ist, dass es mit der Harmonie des Grundtones der Tonart zu beginnen habe. Dies gilt auch für unsere (harmonisch empfundenen) einstimmigen Volksmelodien. Wollte man dies Gesetz auf absolut einstimmige Verhältnisse übertragen, so würde es lauten : die Melodie muss mit der Tonika beginnen. Auch die Modulation in Musikstücken der neueren

Zeit steht unter dem Einflusse der Tonika; auf Schritt und Tritt ist sie an diese gebunden, sie bevorzugt die der Tonika zunächst liegenden Tonarten.

Anders vollzieht sich die Modulation im gregorianischen Choral. Hier ist die Melodie vollständig und in jedem Augenblicke frei, sie entwickelt sich als lauterer musikalischer Ausdruck. Wenn sie innerhalb ihres Laufes eine Stütze nötig hat, so weiss sie, eine solche zu finden; sie wird ihr aber nicht durch die Tonika geboten. Die Tonika hat nur die Bedeutung eines Zielpunktes, an welchem die Melodie ihren Lauf beendet. Am Schlusse sucht die Melodie einen Ton, an den sie sich anklammern und ruhig abschliessen kann, dieser Ton ist die Tonika.

Die absolut einstimmige Gesangsmusik, wie sie bei den Griechen und im Mittelalter gepflegt wurde, kennt das aufgestellte Tonleiternsystem, es ist ihr wesentlich.

Für die griechische Musik jene Tonarten nachzuweisen, gehört nicht hierher. Ebenso wenig wird man verlangen, Beweise für die Tonarten von D, E, F und G im Choral zu erbringen. Für die andern jedoch, die Tonarten von A, H und C, ist dieser Beweis nicht überflüssig.

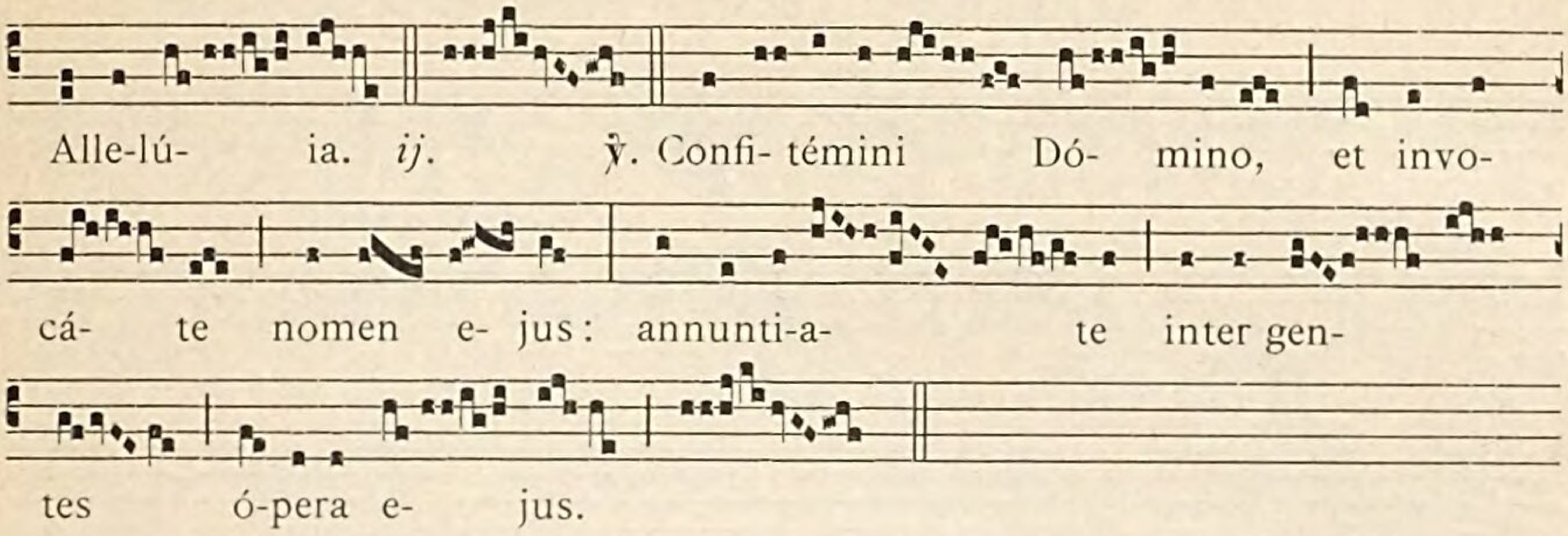
Tonart von A

Communio des 3. Fastensonntags [1]:



[1] Lib. Grad. 126.

Alleluia des 19. Sonntags nach Pfingsten [1]:



Resp. Graduale de Communi Confessoris non Pontificis [2]:



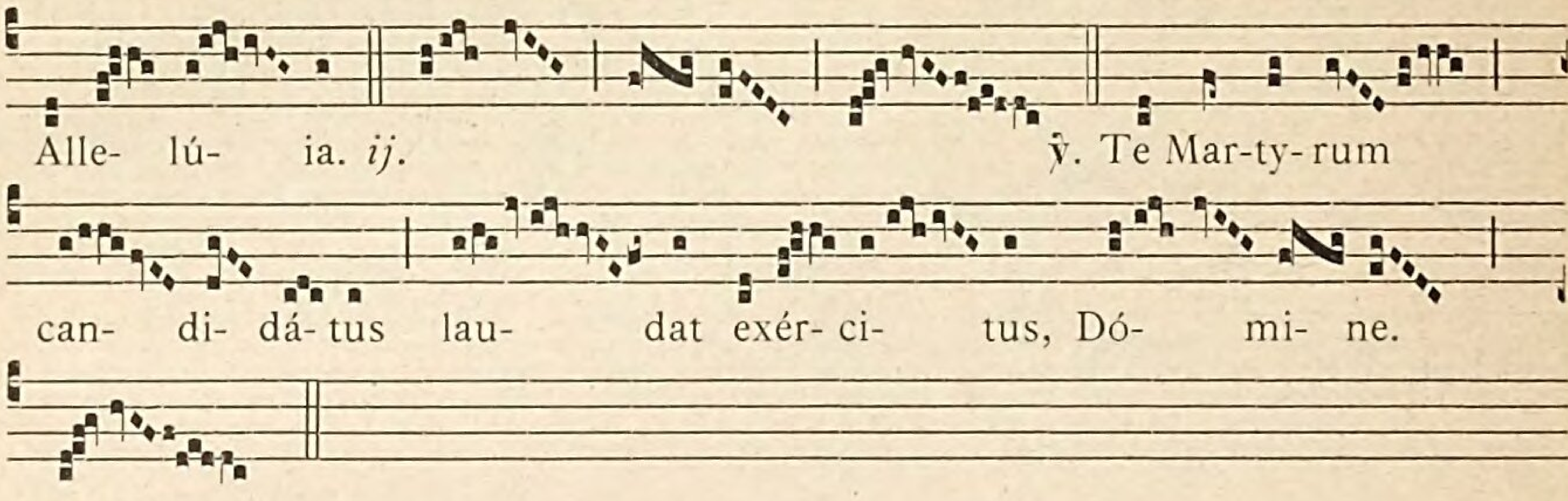
Tonart von C

Communio des 6. Sonntags nach Pfingsten [3]:



[1] Ib. 375. — [2] Ib. [45]. — [3] Ib. 333.

Alleluia de Communi plurimorum Martyrum [1]:



Die *Tonart von H* erfordert eine eingehendere Darlegung. Sie ist die charakteristischste der Choraltonarten ; durch sie tritt die einstimmige Vokalmelodie in Gegensatz zur vokalen Polyphonie. Diese kann die Tonart von H wegen der verminderten Quinte h-f nicht brauchen ; nie hat auch ein Polyphonist den Versuch gemacht, dieser Tonart sich anzunehmen. Für den gregorianischen Choral jedoch ist sie wesentlich.

Dass die Tonart von H für die absolute einstimmige Melodie, wie sie sich geschichtlich entwickelt hat, eine Notwendigkeit ist, geht auch daraus hervor, dass die alten Griechen sie gekannt haben, sie nannten dieselbe die mixolydische Tonart.

Folgende Choralmelodien sind in der Tonart von H verfasst :

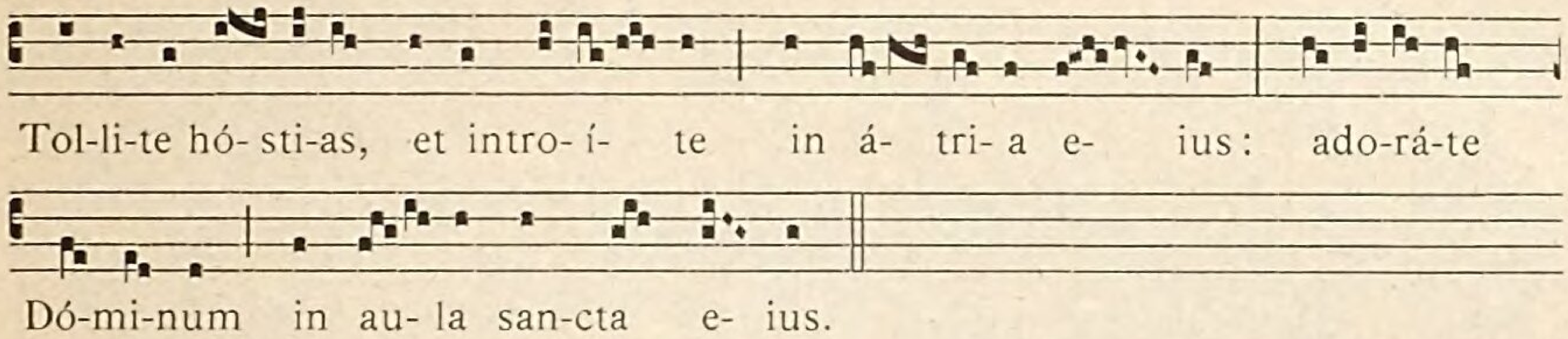
Offertorium des Mittwochs nach dem 3. Fastensonntag [2]:



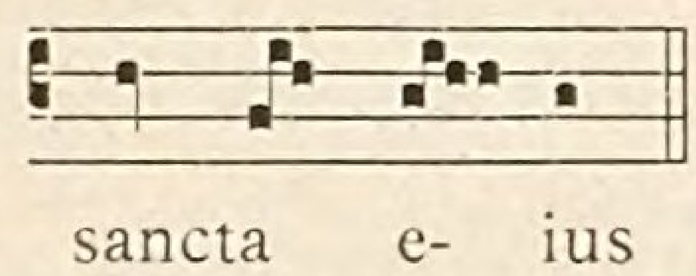
Die grossen (gleichlautenden) Cadenzen bei « misericordiam tuam » und « misericordia tua », die auf h stattfinden, machen die Tonart zweifellos.

[1] Ib. [32]. — [2] Ib. 134.

Communio des 18. Sonntags nach Pfingsten [1]:

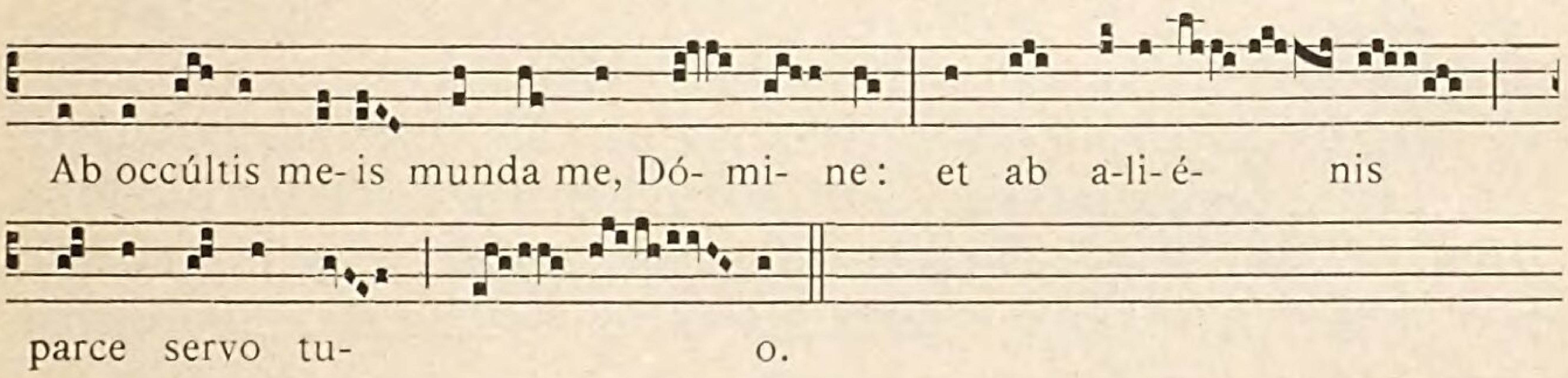


Das Graduale Sarisburiense markiert den Schluss auf h noch kräftiger, indem es schreibt:



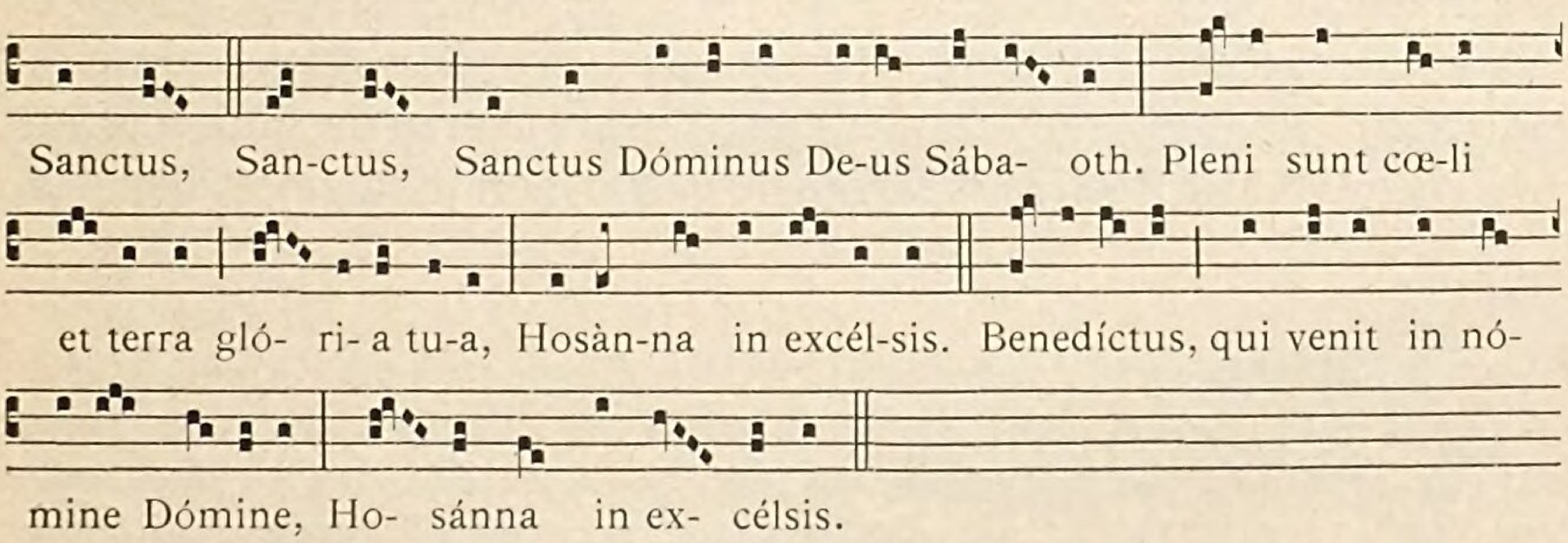
Hier geht der Finale h der Pressus auf c voraus, eine echt gregorianische Art, zu kadenzieren.

Communio des Montags nach dem 4. Fastensonntag [2]:



Auch hier ist die Schlusswendung durch den Pressus auf d sehr bestimmt gemacht.

Sanctus der Ostermesse [3]:

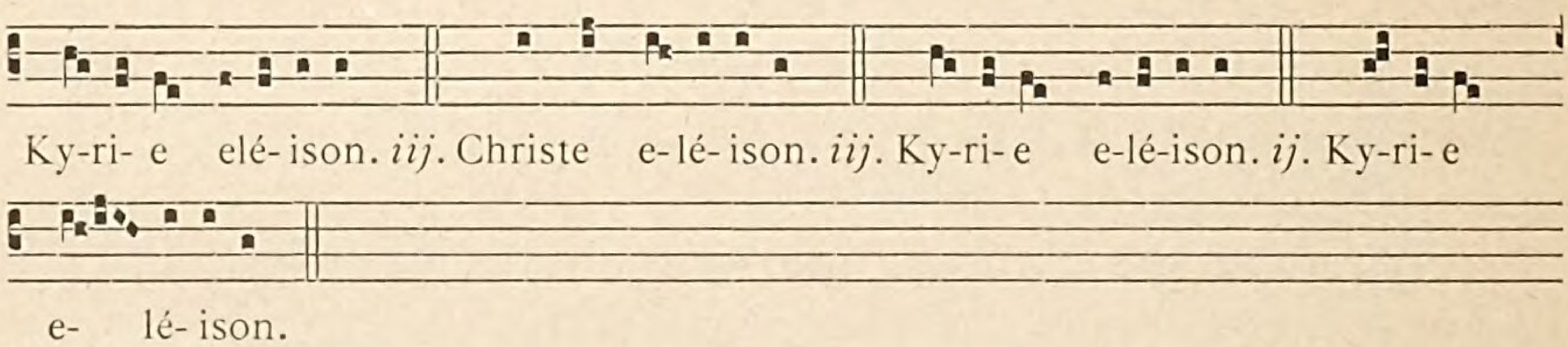


[1] Ib. 313. — [2] Ib. 143. — [3] Ib. 6*.

Agnus Dei der Ostermesse [1]:



Kyrie in Feriis Adventus et Quadragesimae [2]:



Das sind die Choraltonarten, die sich trotz eigentümlicher Schicksale durch eine anderthalbtausendjährige Tradition hindurch gerettet haben. Ein Beweis für die obige Aufstellung liegt auch in der Thatsache, dass der ambrosianische Gesang sie alle aufweist und zwar in ausgeprägter Form [3].

Die im Mittelalter gebräuchlichen termini für Tonleiter sind tonus und modus. Ersterer ist die lateinische Form des griechischen τόνος, womit die Alten ihre Transpositionsskalen bezeichneten. Diese sind aber etwas anderes, als dasjenige, was das Mittelalter unter «Tonart» verstanden hat. Der Name tonus ist adoptiert worden von den ersten Theoretikern des Mittelalters, welche die bei Boetius herrschende Vermengung von Tonarten

[1] Ib. 6'.

[2] Ib. 46'. Einige Handschriften schliessen hier mit c, andere mit e. Gerade diese Nichtübereinstimmung ist ein Beweis dafür, dass die wirkliche Tonart die von h ist. Genannte Finalen stammen aus einer Zeit, welche den Modus Si nicht mehr verstand; die Finalis c war eine sehr bequeme Lösung der Schwierigkeit, die Finale e rührt von einer Transposition in die Unterquinte her.

[3] Kienle, über ambros. Liturgie und ambros. Gesang, in den Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cisterzienserorden, 1884, S. 346 ff.

und Transpositionsskalen nicht bemerkten. Gegen die Bezeichnung tonus machte Guido Front und verhalf dem schon bei Hucbald [1] erwähnten Terminus modus zu grösserer Verbreitung; « modi, quos abusive tonos nominant » lautet die vielgebrauchte Aeusserung Guidos [2]. Seine Schule hat dann diesen Ausdruck adoptiert [3]. Ein dritter ist tropus, welches Wort bei den Griechen, mit tonus gleichbedeutend, ebenfalls die Transpositionsskalen bezeichnete. Remigius von Auxerre [4] z. B. spricht von 15 Tropi und meint jene altgriechischen Skalen, dieselben, die Cassiodor [5] Toni nennt. Wie tonus, so ist dann auch das Wort tropus mit den mittelalterlichen Skalen in Verbindung gebracht worden und man findet es sehr häufig in dieser Bedeutung [6].

Lehrreich ist es, mit obigem Tonartensystem die spätern Systeme zu vergleichen. Die vokale Monophonie bewegt sich in 7 Tonarten. Die Mehrstimmigkeit zieht den Kreis schon enger, es verschwindet die Tonart von H, weil sie infolge der falschen Quinte h-f für eine harmonische Behandlung unbrauchbar ist; die klassische Polyphonie des 16. Jahrhunderts hat 6 Tonarten. Die neuere Zeit hat die Zahl noch verringert und nur mehr 2 Tonarten, die von A (Moll) und C (Dur). Allerdings sind das moderne Dur und Moll etwas ganz anderes, als die entsprechenden alten modi von A und C. Die modi sind noch zur Zeit der Polyphonie mehr Oktavgattungen, Tonleitern, während die modernen Tonarten, die sich seit 1600 herausbildeten, unter der Einwirkung der Harmonie das Verhältnis ihrer Bestandteile zur Tonika viel straffer angezogen haben. Es scheint, als ob man heute noch weiter gehen dürfe; angesichts der Thatsache, dass es ein reines Moll nicht giebt, wäre es nicht ungereimt, die Zahl der Tonarten auf eine zu beschränken, d. h. ihren Begriff etwas anders zu fassen. In gewissem Sinne ist also die Entwicklung der Tonarten im Grossen ein Weg von dem Reichtum zur Armut.

[1] Gerbert I, 126. — [2] Ib. II, 10.

[3] Interessant ist die bezügliche Terminologie im Prolog zu Bernos Tonarius (Ib. II, 62 ff). Die echten Teile des Traktates wenden den Ausdruck tonus an, der Verfasser der Interprolationen gehörte Guidos Schule an und sagt modi, einmal sogar: quos abusive tonos vocamus (Ib. II, 68).

[4] Ib. I, 66. — [5] Ib. I, 16.

[6] Mit Tropus bezeichnete man gelegentlich auch die Modulationen der Psalmtöne, deren Differenzen u. a. Ueber die St. Gallischen Tropen cf. oben S. 81.

Das Studium der gregorianischen Melodien lehrt die Existenz von 7 Choraltonarten. Was ist aber von dem modernen 4-, oder 8-Tonartensystem zu halten? Dasselbe ist ursprünglich nichts anderes als ein rein theoretisches Schema, das mit dem fertig entwickelten Kunstwerk der gregorianischen Melodien von der Zeit um 800 an in Verbindung gebracht wurde; nie aber konnte eine vollständige Verschmelzung beider stattfinden, ihr Widerstreit wurde sofort gefühlt und ist trotz der Arbeit einer Menge von Schriftstellern nie gehoben worden.

Auf den Gegensatz der Achttonartentheorie zur gregorianischen Praxis zuerst aufmerksam gemacht zu haben, ist das grosse Verdienst von *Raymund Schlecht* [1]. Gleichzeitig war *P. Utto Kornmüller* [2] zu demselben Resultate gekommen.

Dass die modernen Choraltonartensskalen nicht lateinischen, sondern griechischen Ursprunges sind, geht schon aus ihren Namen hervor. Die ältesten, bei Alcuin [3] sich vorfindenden, lauten πρῶτος, δεύτερος, τρίτος und τέταρτος. Jeder erscheint sogleich in authentischer und plagaler Gestalt; es sind 4 Tonarten mit je 2 Formen. Welche Tonarten er meint, geht aus seinen Worten nicht direkt hervor, es kann aber nicht zweifelhaft sein, dass wir an die byzantinischen zu denken haben. Die Byzantiner kannten 4 Haupt- und ebensoviele Nebentonarten; jene hiessen ἦχοι κύριοι, (bei den Lateinern authentici, auctores, magistri), diese πλάγιοι (Seitentonarten, am besten durch laterales wiedergegeben, so von Alcuin und Hucbald [4]). Die Bezeichnungen Dorisch, Phrygisch, Lydisch etc. erscheinen bei den abendländischen Theoretikern erst seit dem 10. Jahrhundert im Gebrauch, so bei Notker [5] und Hucbald [6].

Die Lehre Alcuins bildet die Grundlage, auf welcher die folgenden Jahrhunderte das Gebäude der mittelalterlichen Musiktheorie vollendeten. Gleich im Anfang aber muss sich der Widerspruch geltend gemacht haben, wie aus der merkwürdigen Aussage des Aurelianus Reomensis [7] (im 9. Jahrhundert) hervorgeht,

[1] Cäcilia (Trier) 1877, S. 37. — [2] Ebenda 1878, S. 6. — [3] Gerbert I, 26.

[4] Ueber diese Namen spricht sich aus Brambach, das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter, S. 37 ff.

[5] Gerbert I, 98. — [6] Ebenda 127. Die Alia Musica dürfte aber unecht sein.

[7] Gerbert I, S. 41.

Kaiser Karl der Grosse habe befohlen, zu den vorhandenen acht Tonarten vier weitere hinzuzufügen, weil einige Sänger behaupteten, nicht alle Gesänge liessen sich in eine der 8 Tonarten einstellen. Dass byzantinische Lehrer dabei die Hand im Spiele hatten, darauf deutet auch die Bemerkung Aurelians hin, dass Karl mit der Creierung den neuen Tonarten dem Stolz der Griechen begegnen wollte, die behaupteten, ihr Geist habe die acht erfunden. Aurelian selbst schlägt vor, es bei den alten bewenden zu lassen, weil die Modulation der fraglichen Melodien doch immer auf sie zurückgehe [1].

Den Prozess der Tonartenentwicklung bis zu der Gestalt, in der sie bei allen spätern Schriftstellern auftritt, und die sie von da nicht verlässt, im Einzelnen zu verfolgen, wäre die Aufgabe einer Darstellung der mittelalterlichen, nicht der Choraltheorie. Um jedoch zu zeigen, wie verschlungen die Einflüsse waren, welche bei dieser Entwicklung sich bethätigten, sei sie in kurzen Zügen angedeutet. Notker, der erste Schriftsteller, der uns einen Traktat über Musik in deutscher Sprache überlieferte [2], kennt eine Skala, die vom tiefen G bis zu dem um 2 Oktaven und einen Ton davon entfernten a erstreckt. An ihr wurden die Verhältnisse dargestellt, die Boetius über antike Skalen mitteilte. Dieser schloss, den Alten folgend, den tiefsten Ton seines Systems, das mit A begann, also A, von den andern aus und demonstrierte die Skalen erst von H an; die erste erstreckte sich demnach von H-h, die zweite von C-c etc. Die Reihenfolge der alten Tonarten ist nun nach Boetius folgende: hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch. In Wirklichkeit befindet sich Boetius hier in einem Irrtume; die antike Tonartenreihe verläuft gerade umgekehrt, dagegen ist obige Aufzählung die der Transpositionsskalen; er verwechselt demnach Tonarten und Transpositionsskalen. Seine Aufzählung

[1] Schon das elfte Jahrhundert kennt die Meinung, die dem heiligen Ambrosius und Gregor die Herstellung des 4., resp. 8. Tonartensystems zuschreibt, so Aribo Scholasticus bei Gerbert II, 210.

[2] Ib. S. 96. Notker hat eine andere Tonbezeichnung, nämlich

E F C A B C D E F G A B C D E F.

Dass er aber obige Reihe meint, geht daraus hervor, dass er den Buchstaben B C D und E die Funktion der Finales zuweist. Seine Tonschrift ist die sogenannte fränkische. Ueber sie cf. Riemann Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 35.

wurde nun von den mittelalterlichen Theoretikern auf die Reihe von G übertragen. G wurde so vom System getrennt, hypodorisch ist die Skale von A, hypophrygisch die von H etc. Die von Alcuin her bekannten Gegensätze von authentisch und plagal verband man mit dieser Reihe und es wurden je zwei Tonarten zusammengefasst, A und D, H und E, e und F, D und G. Dass diese Aufstellung an dem einen Uebel litt, dass zwei Tonarten von D da waren, merkte man bald; statt sie aber aufzugeben, suchte man, so gut es gehen wollte, beide zu erklären, was den Theoretikern viele Mühe machte.

Falsch ist auch die Bezeichnung der Tonarten; was die Alten dorisch nannten, heisst hier phrygisch u. s. w., wie man aus folgender Zusammenstellung ersehen wird:

Antik		Mittelalterlich
A - a	Hypodorisch	A - a
G - g	Hypophrygisch	H - h
F - f	Hypolydisch	C - c
E - e	Dorisch	D - d
D - d	Phrygisch	E - e
C - c	Lydisch	F - f
H - h	Mixolydisch	G - g

Dies bis heute adoptierte « Choraltonartensystem » hat folgende Gestalt:

I.	1. Ton authendisch, dorisch	Protus	**D** E F G a h c d
	2. « plagal, hypodorisch		A H C **D** E F G a
II.	3. « authentisch, phrygisch	Deuterus	**E** F G a h c d e
	4. « plagal, hypophrygisch		H C D **E** F G a h
III.	5. « authentisch, lydisch	Tritus	**F** G a h c d e f
	6. « plagal, hypolydisch		C D E **F** G a h c
VI.	7. « authentisch, mixolydisch	Tetartus	**G** a h c d e f g
	8. « plagal, hypomixolydisch		D E F **G** a h c d

Je zwei Tonarten gehören zusammen und haben denselben Grundton. Die authentischen Formen bilden ihre Oktav vom Grundton aus nach oben, bei den plagalen liegt dieser in der Mitte.

Da man dies feststehende System hatte, so mussten die Melodien aus A, H und C darin auf irgend eine Weise untergebracht werden. Man half sich mit einer Transposition in die

Unterquinte vermittelst Vertiefung des h in b. Verändert man das h in der D-reihe permanent in b, so entstehen dieselben Verhältnisse, wie in der A-reihe,

D E F G A B C d

A H C D E F G a u. s. w.

So entstand aus der Leiter von A diejenige von D, aus derjenigen von H die von E, aus derjenigen von C die von F, alle drei mit permanentem b. Es ist kaum nötig, Beispiele dafür anzugeben; nur auf den sogenannten Tonus peregrinus sei hingewiesen, der eine Psalmodie des Modus A ist und auf D transponiert wurde.

Eine solche Transposition war jedoch ohne die Melodie zu verletzen, unmöglich, wenn in ihr die Töne h und b zugleich vorkamen. Hier hat sich denn die originale Lage am meisten erhalten.

Unter der Einwirkung der Alcuinschen Skalen verlor sich jedoch allmählich, wenigstens bei den Theoretikern, die Kenntnis der wirklichen Choraltonarten. Schon im 9. Jahrhundert war man darüber im Unklaren, wie aus der angeführten Stelle des Aurelianus Reomensis hervorgeht; die von Karl dem Grossen gewollten neuen vier Tonarten sind offenbar die authentische und plagale Form *zweier* neuen Tonarten; es fehlt demnach eine. Aber auch der Sinn dieser zwölf Tonarten wurde bald nicht mehr verstanden; Berno von der Reichenau [1] versteht unter den vier zu den Alcuinschen hinzukommenden Tonarten nicht eigentliche Tonarten mit eigener Finalis, sondern denkt an Melodien, die infolge ihres geringen Umfanges weder ausgesprochen authentisch, noch plagal seien; er nennt sie toni medii. Wenn man jedoch den alten Tonarten ihr Recht liess, drückte man sie zu «toni affinales» herunter [2]. Nicht selten aber wurde die originale Fassung, weil sie nicht immer einer der vier Finales sich zuweisen liess, geradezu für falsch erklärt. So tadelt der Verfasser das Traktatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano [3], diejenigen,

[1] Gerbert II, 73.

[2] Darüber später.

[3] Gerbert II, 52. Der Traktat kann schon deshalb nicht von Guido sein, weil zwei Theoretiker darin als Autoritäten angeführt werden, die nach Guido lebten, Theoger, Bischof von Metz (Verfasser des Traktates Gerbert II, 182 ff) und ein Johannes Anglicus, der aber kein anderer ist, als Joannes Cotto, dessen Worte (bei Gerbert II, 243, Spalte b, Zeile 4) wörtlich gegeben werden.

welche die Gradualmelodie der Tonart A, in der z. B. das Graduale Tollite portas [1] steht, mit a schliessen: eundum cantum finiunt in a acuto, ponentes sedem proti plagalis ad ipsorum beneplacitum [2].

[1] Lib. Grad. 10. Wie man sieht, wäre es nicht gut, wenn man in solchen Dingen den Theoretikern anstatt der einstimmigen Ueberlieferung der Choralhandschriften folgen wollte.

[2] Derselbe Autor meint (S. 53 bei Gerb. I): qui quidem finalis (er meint a) est contra omnes musicos; et absque formidine dico musicos; nam infiniti sunt, qui se dicunt musicos, tantum scientes, vel ita putantes se scire vocum discrimina, ut illi, qui vocibus imponunt signa vel nomina, dicentes ut, re, mi, fa, sol, la. Man sieht, wie unnötig sich zuweilen so ein Theoretiker ereiferte.

Drittes Kapitel

Die Melodik des gregorianischen Gesanges.

Mit diesem Kapitel verlassen wir die abstrakte Theorie und begeben uns in das Innere der gregorianischen Kunst. Die Aufstellung der Normen, unter denen das durch das Tonsystem und die Tonarten umschriebene Tonmaterial zur lebendigen Kunst sich herausgebildet hat, ist unzweifelhaft eine hochwichtige Aufgabe der Choralforschung.

An erster Stelle kommen die *Intervalle* in Betracht, aus denen die Melodien sich zusammensetzen. Untersucht man daraufhin den Schatz der alten Gesänge, so wird man finden, dass folgende sechs zur Anwendung kommen, und zwar sowohl *steigend*, wie *fallend*:

Halbton	semitonium
Ganzton	tonus
Kleine Terz	semiditonus
Grosse Terz	ditonus
Reine Quart	diatessaron
Reine Quint	diapente.

Sehr selten ist das Intervall der Sext; mir ist sie nur zweimal begegnet, im Alleluia Multifarie vom Fest der Beschneidung [1] und im Graduale Protector noster vom Samstag vor dem 2. Fastensonntag [2]. In ersterem Falle ist die grosse Sext fallend verwendet in der Form e-g, im zweiten steigend, in der Form c-a; allerdings ist letztere Sext dadurch fast unkenntlich gemacht, dass ihr erster Ton Endton der ersten Periode, der zweite Anfangston des folgenden ist. Spätere Melodien haben gelegentlich auch das

[1] Pothier, lib. Grad., S. 54.

[2] Ebenda S. 106.

Intervall der Oktav, aber in derselben Anwendung, wie die Sext c-a im genannten Graduale. Auch hier gehören also die beiden, das Intervall der Oktav bildenden Töne wenig zueinander; man vergleiche das Ite missa est an Festtagen [1].

Gegenüber der modernen Musik, die noch eine Unmenge anderer Intervalle kennt, offenbart sich hier eine weise Beschränkung auf das Einfache und Natürliche. Die genannten Intervalle sind die natürlichen Bildungselemente aller kraftvollen, volkstümlichen Melodie. Vom Gehör leicht zu fassen, sind sie ebenso leicht von der Stimme wiederzugeben, was bei grössern Intervallen nicht zutrifft. Hier macht sich wieder die gesunde, urkräftige Natur der Choralkunst geltend, die alles Leidenschaftliche und Virtuosenhafte weit von sich weist.

In welcher Weise sich aus diesen Elementen die Choralmelodien zusammensetzen, ist mit einem Wort nicht zu sagen: hier giebt es keine allgemein gültigen Schemata, keine Formeln, nach welchen die Choralmelodien fabriziert sind. Leicht ist es aber zu beobachten, dass die kleinern Intervalle, der ganze und halbe Ton, den Vorzug erhalten, so dass die schrittweise Bewegung über die sprungweise vorwiegt. Zwei Quinten nacheinander giebt es im Choral nicht, ganz selten zwei Quarten. Auf eine Quint folgt eine Terz selten. Nach grossen Sprüngen kehrt die Choralmelodie meist in die entgegengesetzte Richtung um.

Das Normale im Choral, wie das Natürliche in jeder Volksmusik, ist die schrittweise Bewegung; sie interessant zu machen, dazu dienen die Sprünge. Gerade in den Sprüngen liegt darum das Charakteristische einer Melodie, nicht in den Schritten, diese besagen zu wenig, weil sie die Regel sind. So erklärt es sich auch, dass die verschiedenen Tonarten gewisse grössere Intervalle, also Sprünge, mit Vorliebe anwenden, nämlich die Verbindung der Tonika mit einem andern hochbedeutenden Tone der Tonart, der Dominante.

Die kleinsten Glieder einer Choralmelodie sind an Zahl sehr beschränkt, aus nur wenigen Intervallen wird sie gebildet. Wunderbar ist demnach, was für mannigfaltige Kunstwerke aus so wenig Mitteln entstanden sind. Das Wort « in der Beschränkung zeigt sich der Meister » trifft hier in hervorragendem Masse zu.

[1] Ebenda S. 10*.

Nie wieder ist aus einer so geringen Zahl von Elementen eine so volle und reiche Kunst geschaffen worden. Der Reichtum der Formen im Choral, wie auch die immerwährende Verschiedenheit innerhalb der einzelnen Formen ist geradezu erstaunlich und giebt der über ganz andere Mittel verfügenden modernen Kunst nichts nach.

Die Frage, woher der Choral diese weise Beschränkung hat, ist schon beantwortet. Sie ist ein goldenes Erbgut aus den ersten Zeiten des Christentums. Mit dieser Einfachheit giebt sich die Volksmusik zufrieden. Die Choralintervalle kann jeder singen, der nur eine für den Gesang taugliche Stimme hat.

Wollte man über diesen Gegenstand die mittelalterlichen Autoren zu Rate ziehen, so würde man zu teilweise unzutreffenden Ansichten gelangen. Das Richtige haben uns nur Oddo von Clugny (erste Hälfte des 10. Jahrhunderts) und Guido von Arezzo (ein Jahrhundert später) überliefert. Ersterer bemerkt, nachdem er die sechs Intervalle angeführt: aliae regulares vocum coniunctiones nusquam reperiuntur [1] und Guido [2]: in nullo enim cantu aliis modis vox voci rite coniungitur, vel intendendo vel remittendo. Einige wissen noch von andern Intervallen zu berichten, die aber höchstens der verkehrten Praxis einzelner Klöster ihre Existenz verdanken, wohl auch nichts sind, als rein theoretische Angaben über die in der Tonleiter möglichen Intervalle. Hucbald (um 900) z. B. nennt neun Intervalle, worunter er neben den genannten sechs noch den Tritonus und beide Sexten versteht [3], wie Berno von Reichenau (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts), der ihn kopierte, zweifellos macht [4]. Die Sexten nennt auch Johannes Cotto [5] (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts), Theoger von Metz (um 1100) auch die Oktave [6]. Am sonderbarsten ist die Aufstellung des Wilhelm von Hirschau (mit Theoger gleichzeitig), der noch die kleine Septime erwähnt und ausdrücklich bemerkt, sie komme im gregorianischen Gesange vor [7]. Vielleicht meint Wilhelm die nicht direkt, sondern durch Zwischenstufen erreichte Septime, wie sie in der That vorkommt, denn für den absolut melodisch empfindenden Musiker ist die Septime ein äusserst

[1] Gerbert scriptores I, 256.

[2] Ib. II, 6. — [3] Ib. I, 105. — [4] Ib. II, 64. — [5] Ib. II, 237. — [6] Ib. II, 184 ff. — [7] Ib. II, 173.

schwer zu treffendes Intervall. Für uns, die wir mit Septimenakkorden wohl vertraut sind, bietet sie wenig Schwierigkeiten [1].

Zweitens ist zu handeln von dem *Umfange* der Choralmelodien. Hier liegt die Sache so einfach, wie möglich: auch in ihrer ausgebildetsten Form überschreiten die Melodien fast nie die Grenzen, innerhalb deren eine jede Stimme sich bequem bewegen kann: über zehn Töne gehen sie höchst selten hinaus. Alle Möglichkeiten sind da vertreten, wofern sie nur die natürlichen Grenzen innehalten. Es giebt Melodien, welche nur den Raum über der Tonika in Anspruch nehmen, solche, die auch den ersten, zweiten, dritten, vierten Ton darunter ergreifen, selbstverständlich dann aber ihren Umfang nach oben entsprechend verkürzen. In höchster Freiheit wuchsen die alten Lieder; die sie uns schenkten, kannten kein Schema, nach dem sie die Ergüsse ihrer Begeisterung bis zu einer bestimmten Grenze hätten ausdehnen, oder auf einen bestimmten Raum hätten beschränken müssen. Sie sangen, wie es ihnen am natürlichsten war. Die Melodien, als deren Urheber wir das ganze Volk anzusehen haben, z. B. die Psalmtöne, konnten auch nicht einmal den Umfang beanspruchen, den ein gewöhnlicher Sänger leicht bewältigt, denn da sangen hohe und tiefe Stimmen zusammen, und die Melodie musste so eingerichtet sein, dass alle ganz bequem mitsingen konnten, d. h. sie bewegte sich innerhalb des Raumes von fünf bis sechs Tönen.

Ausgeschlossen war, dass man Melodien gesungen hätte, deren Töne sich fast nur unter den Grundton ihrer Tonart lagerten; das wäre unnatürlich und ein befriedigender Schluss so kaum möglich gewesen, vielmehr führte die Natur darauf sich entweder um ihn herum, oder über ihn hinaus zu bewegen, so dass man am Ende der Melodie die am meisten befriedigende Form des von oben nach unten gehenden Schlusses anwenden konnte. Denn am Schlusse beruhigt sich die Melodie und will festen Fuss fassen; diesen sucht man aber nicht in der Höhe; allenfalls schliesst die Melodie auch, indem sie sich zuletzt um den Schlusston herum bewegt, bis sie ihn festhält.

[1] Sollte dennoch in einer Handschrift einmal eine Septime sich finden, so müsste man untersuchen, ob nicht eine verkehrte Ueberlieferung vorliegt.

Melodien, wie die alten Gradualien, die zehn oder gar elf Töne in Anspruch nehmen, waren für Solisten gesetzt.

Die St. Galler u. a. Sequenzen noch gingen weiter; da haben wir den Umfang einer Undezime nicht selten [1], ja sogar die Duodezime [2], ja eine Oktave und eine Sexte [3], und eine Oktave mit einer Septime [4]. Bei solchen Melodien müssen wir natürlich einen Vortrag durch einen Doppelchor, einen hohen und einen tiefen, annehmen. Das Gloria Leo IX. [5] z. B. hat innerhalb einer und derselben Melodie die Oktave und Quarte, bei Domine, fili unigenite, Jesu Christe et sancte spiritus (letztere drei Worte sind eine Intercalation, wie man sie damals liebte). Auch die Sequenz dies irae [6] hat einen grossen Umfang, ist aber so gebaut, dass tiefer und hoher Chor einander abwechseln und am Schlusse zusammentreten können. Die Gruppierung der sechs ersten Verse (in 3 Paaren): tiefer, hoher, tiefer Chor, wird für die sechs folgenden auch mit denselben Melodien wiederholt; wie auch für die Verse 13-18, nur dass Vers 18 (offenbar durch « lacrimosa » angeregt) eine neue Melodie einführt. Die beiden letzten Verse und Amen konnten wieder von beiden Chören gesungen werden.

Dass bezüglich des Umfanges der gregorianischen Melodien die höchste Freiheit und Natürlichkeit waltet, ist sehr leicht darzuthun. Hier sei der Nachweis nur für *eine* Tonart gebracht, die von E.

Den Umfang E-h hat das Gloria in Simplicibus (bei Amen kommt unten noch d hinzu) [7].
E-c « Communio: Scapulis suis [8] u. a.
E-d « Offertorium: Benedictus es Domine [9].
« Introitus: Tibi dixit [10]. Communio: Tu Domine [11] u. a.

[1] Schubiger l. c. Beilagen, S. 13, Sequenz Laudes Salvatori, Umfang D-g, S. 15, Sequenz Agni paschalis esu, Umfang C-f, ebenso Sequenz Judicem nos inspicientem, S. 18. u. a.

[2] Ib. S. 23, Sequenz Benedicta semper, Umfang C-g;

[3] Ib. Sequenz Aurea virga primae, S. 47, Umfang D-h; ebenso die Sequenz Laus tibi, S. 57, Umfang C-a.

[4] Ib. Sequenz Grates, honor, S. 43, Umfang H-g.

[5] Ib. S. 58.

[6] Lib. Grad. [144].

[7] Poth. lib. Grad., S. 40*. — [8] Ib. S. 96. — [9] Ib. S. 79. — [10] Ib. S. 116. — [11] Ib. S. 121.

Den Umfang E-e hat Graduale: Speciosus [1]. Introitus: Intret oratio [2]. Graduale: Exsurge Domine [3] u. a.

D-b « Alleluia: Excita [4]. Ein Credo [5] u. a.

D-c « Introitus: Omnis terra [6]. Introitus: De necessitatibus [7]. Introitus: Liberator meus [8] u. a.

D-d « Offertorium: Deus es tu [9]. Offertorium: Benedixisti [10]. Communio: Vidimus [11] u. a.

D-e « Communio: Dominus [12]. Offertorium: Eripe me [13]. Introitus: In nomine Jesu [14] u. a.

C-a « Introitus: Prope es [15]. Introitus: Judica Domine [16]. Introitus: Reminiscere [17] u. a.

C-b « Alleluia: Laudate Dominum [18]. Communio: Erubescant [19]. Offertorium: Laetentur [20] u. a.

C-c « Communio: Exsulta [21]. Offertorium: Confortamini [22]. Introitus: Deus, in nomine [23] u. a.

C-d « Communio: Jerusalem [24]. Offertorium: Factus est Dominus [25]. Graduale: Ego autem [26] u. a.

C-e « Graduale: Tu es Deus [27]. Graduale: Exsurge Domine [28] u. a.

A-d « Alleluia: Veni Domine [29] u. a.

In gleicher Weise könnte man auch für die andern Tonarten darthun, dass es *keine Gesetze giebt, an welche sich die Melodie bindet*. Innerhalb der von der Natur gezogenen Schranken bewegt sie sich ganz, wie es ihr passt. In diesem Sinne ist die alte Ueberlieferung zu verstehen, von der uns ein Anonymus [30] Kunde

[1] Ib. S. 51 — [2] Ib. S. 105. — [3] Ib. S. 145. — [4] Ib. S. 9. — [5] Ib. S. 53. — [6] Ib. S. 62. — [7] Ib. S. 102. — [8] Ib. S. 161. — [9] Ib. S. 6. — [10] Ib. S. 9. — [11] Ib. S. 58. — [12] Ib. S. 159. — [13] Ib. S. 190. — [14] Ib. S. 193. — [15] Ib. S. 12. — [16] Ib. S. 188. — [17] Ib. S. 110. — [18] Ib. S. 63. — [19] Ib. S. 104 — [20] Ib. S. 32. — [21] Ib. S. 35. — [22] Ib. S. 11. — [23] Ib. S. 143. — [24] Ib. S. 142. — [25] Ib. S. 152. — [26] Ib. S. 191. — [27] Ib. S. 77. — [28] Ib. S. 123. — [29] Ib. S. 25.

[30] Gerbert I, 336. Er legt seiner Darstellung das σύστημα τέλειον der Griechen zu Grunde, dessen Stufen er mit den lateinischen Buchstaben A-S versieht.

giebt: « Primus magister ascendit ad P et descendit ad A Secundus magister ascendit ad Q et descendit ad B » etc. Hier wird einer jeden dieser Tonarten der Umfang einer Duodezime gestattet, innerhalb dessen sie sich bewegen kann, d. h. eine Melodie nimmt den Raum in Anspruch, der ihr zusagt und sich mit der menschlichen Stimme (hohe und tiefe zusammen) verträgt.

In diese so sehr einfache Sache ist durch einen Missgriff der mittelalterlichen Theoretiker eine folgenschwere Verwirrung hineingetragen worden. Die aus der byzantinischen Musiktheorie übernommenen Anschauungen von authentischen und plagalen Tonarten mit ihren Zusammensetzungen aus Quinten und Quarten wurden unglücklicherweise zu einer Norm für den Umfang (den Ambitus) der Melodien umgedeutet. Auch unsere moderne Theorie kennt die Zerlegung des Tonartenschemas der Oktave in Quint und Quart; auch für uns ist die Durtonleiter von C eine Verbindung der Quint C-g mit der Quart g-c. Wem aber fiele es ein, hieraus Gesetze abzuleiten für den Umfang der Durmelodien? Das Schema für die authentische Form z. B. der D-Tonart ist D-a-d, für die plagale A-D-a; die alten Theoretiker sahen diese Schemata als massgebend an für den Ambitus der Melodien dieser Tonart. Die allgemein überlieferte Regel lautet, dass die authentische Melodie die Oktave über der Tonika benutzen dürfe, die plagale dagegen die Quinte darüber und die Quarte darunter.

Schon P. Kienle [1] nennt die Scheidung in authentische und plagale Melodien eine willkürliche, *sie befindet sich auch mit der Praxis in schärfstem Kampfe.* Nicht nur giebt es Melodien, die infolge ihres geringen Umfanges weder ausgesprochen authentisch noch plagal sind, sondern es bedarf gar nicht vieler Beobachtung, um einzusehen, dass die Ausnahmen zahlreicher sind als die Regel. Trotzdem diese Ambitustheorie fast sämtliche Schriftsteller beschäftigte, hat dennoch die mittelalterlich-gregorianische Form des liturgischen Gesanges unter ihr nichts gelitten und noch heute weist jede Choralhandschrift bis zum Jahre 1600 sie energisch zurück. Auch hierin hat im Mittelalter die theoretische Willkür einer lebensvollen und urgesunden Praxis nichts anhaben können.

Betrachtet man in Bezug auf die Ambituslehre die gregoriani-

[1] Choralschule 43.

schen Lieder, so findet man, dass sie nichts davon wissen. Ebenso lehrreich ist es aber, die Aussprüche der Schriftsteller selbst mit einander zu vergleichen : ihre Aussagen widersprechen sich häufig und lassen die Verlegenheit wohl erkennen, in die sie gerieten, wenn sie ihre Aufstellungen durch die Praxis zu kontrolieren versuchten. Nur von einigen Autoren seien ihre bezüglichen Ansichten erwähnt. *Oddo* erlaubt in seinem Dialog [1] den authentischen Melodien den Umfang einer Oktav über der Tonika und noch einen Ton darunter, den plagalen gestattet er eine Quinte über und unter der Tonika, zuweilen, berichtet er, finde man auch die Sexte über dem Grundton. Er fühlt sich jedoch verpflichtet hinzuzufügen [2], dass einige Lehrer für die erste authentische Tonart die Sekunde unter der Tonika (B), und für die erste plagale die Quinte *(Γ)* zulassen, u. s. w. Man sieht, wie viele Concessionen hier der Praxis gemacht sind.

Sehr interessant spricht sich über diese intensionis et remissionis limites der schon erwähnte *Anonymus* aus [3]. Bei ihm geht die neue Doktrin vom Ambitus eine Verbindung ein mit der oben erwähnten alten. Er spricht von Magistri und Discipuli; den Magistri gönnt er, wie berichtet, eine Duodezime, bezüglich des Discipulus befindet er sich schon im Gefolge der Neuern, und erlaubt die Quinte über und die Quarte unter dem Grundton; dem ersten Discipulus (also dem plagalen Dorisch) gestattet er noch die Sext über dem Grundton. Während also der Magister bei ihm authentisch und plagal zusammenfasst, ist der Discipulus durchaus die plagale Form. Irrtümlicher Weise schreibt er beide Formen den Antiqui zu. Ein echter Theoretiker, fügt er dann hinzu,

[1] Gerbert I, 258 : in acutis vel elevatis cantibus, ut in primo, tertio, quinto et septimo tono, nullus cantus plus a suo fine, quam ad octavam vocem debet ascendere . . . propter divisionis, quae diapason dicitur, praecipuam quantitatem, habet idem cantus ante finem vocem unam, at vero in humilioribus cantibus, ut in secundo, quarto et sexto et octavo nulla depositio alius vocis ante finem invenietur, quae ad finem ipsum secundum sex praedictas consonantias non iungatur. (Er meint damit, die sechs berührten Choralintervalle.) Elevatio vero eorum a fine secundum easdem consonantias ad quinque voces progreditur, aliquando autem ad sextam usque procedit.

[2] Quidam adiciunt secundam B ; sed non est in usu, ut ad eam primus deponatur modus Deponitur vero a fine usque ad primam A, aliquando autem, sed raro, et alio tono usque ad gamma.

[3] Gerbert I, 336 ff.

wenn eine Melodie über diese Grenzen hinausgehe, so müsse sie «emendiert» werden. Der antiqua regula stellt er dann die der juniores gegenüber, die wir kennen, ohne aber der Oddonischen Lehre durchaus beizupflichten. Dem primus modus gestattet er die Oktave D-P (= d), sowie noch oben und unten einen Ton, dem secundus modus die Oktave A-H (= a), erlaubt aber noch den darüberliegenden Ton I (= b) und M (= h) u. s. w.

In seinem Prologus in Antiphonarium giebt *Berno* [1] den authentischen Tonarten das Recht, über die Oktave des Grundtones noch einen Schritt nach oben zu gehen, und unter dem Grundton noch einen, ja zwei Töne zu Hülfe zu nehmen; die Quarte käme in legitimis cantibus nie vor u. s. w. Die Zusätze von späterer Hand, welche in einigen Handschriften Bernos gerade in diesem Zusammenhange sich finden, stimmen nicht ganz mit Berno überein. Kurz, es herrscht da keine Bestimmtheit. Nach *Wilhelm von Hirschau* [2] darf eine authentische Melodie sogar bis zur Dezime des Grundtones, eine plagale bis zur Sexte, zuweilen bis zur Septime gehen. Noch weiter geht *Engelbert* [3]; er erlaubt für die authentischen Melodien sogar die Undezime nach oben, und die Quarte, ja die Quinte nach unten. *Johannes de Muris* [4] gar ist noch weitherziger; er gestattet dem ersten tonus zu fallen bis zum tiefen A und zu steigen bis zum hohen g; er weiss auch einen Gesang, der so hoch steigt und giebt denjenigen, welche ihn wegen der inconvenientes ascensus für unregelmässig erklären, zu verstehen, quod ascensus iste delectabilis est, et ita finem non excedit musicae, quae propter delectationem praecipue fuit inventa. Der erste Plagalton darf nach ihm bis zum d steigen, u. s. w. [5]. Es hat keinen Zweck, noch spätere Autoren um ihre Ansicht zu befragen, denn kein Kundiger wird die Gesetze des gregorianischen Gesanges bei Schriftstellern suchen, die mehr oder weniger schon unter dem Einflusse der Mehrstimmigkeit stehen.

Um alle Gesänge in feste Schemata hineinzwängen zu können, erfand man neue Toni. *Toni medii* nennt *Berno* [6] solche,

[1] Ib. II, 69. — [2] Ib. II, 174. — [3] Ib. II, 360. — [4] Ib. III, 222.

[5] De Muris wiederholt im Kap. 17 seine bezügliche Meinung mit folgenden Worten: cantus autem plagalis rariter potest ascendere per diapente et usque ad sextam clavem, de licentia vero usque ad septimam, et tandem usque ad diapason, sed raro.

[6] Ib. II, 72.

die weder ausgesprochen authentisch noch plagal sind; *Theoger von Metz* [1] nennt sie *cantus communes*. Am meisten hat die Systemwut den sich ganz in scholastischen Formen bewegenden *Marchetus von Padua* ergriffen, der *toni perfecti, imperfecti, plusquamperfecti, mixti und commixti* unterscheidet und folgendermassen erklärt [2]: Tonus perfectus dicitur ille, qui implet modum suum supra et infra; implere enim modum suum in authenticis est a suo fine ad diapason ascendere et non ultra, et ab eodem fine descendere unum tonum, excepto trito, qui semitonium habet a fine. Implere autem modum in plagalibus est a fine suo ad sextam ascendere, et ab eodem fine in quartam descendere, et non ultra Tonus vero imperfectus, sive sit authenticus sive plagalis, dicitur ille, qui non implet modum suum aut supra aut infra Tonus plusquamperfectus authenticus dicitur ille, qui ultra diapason a suo fine ascendit, scilicet ad nonam vel decimam. Plusquamperfectus vero plagalis dicitur ille, qui infra quartam a suo fine descendit. Regula: omnis authenticus tonus dicitur plusquamperfectus solum a parte supra, plagalis vero quilibet solum a parte infra. Tonus mixtus dicitur ille, si authenticus est, qui plus quam unum tonum descendit a fine suo, tangens aliquid de suo plagalis descensu Mixtus vero plagalis dicitur ille, qui supra sextam a suo fine ascendit, sui authentici tangens ascensum, vel aliquid de ascensu Regula: omnis authenticus mixtus infra, plagalis vero supra. Tonus commixtus dicitur ille, qui cum alio quam cum suo plagali, si authenticus est, vel cum alio quam suo authentico, si est plagalis, misceri videtur.

Für das Verständnis der gregorianischen Choralmelodie ist die Sache ohne jede Bedeutung, und man sollte sie über Bord werfen [3].

[1] Ib. II, 196. — [2] Ib. III, 101.

[3] Es scheint überhaupt eine wenig künstlerische Manier, musikalische Kunstwerke unter solchen Gesichtspunkten zu betrachten, wie das noch z. B. Thiéry, Etude sur le chant grégorien, Tournay 1883, Fétis, Méthode élementaire du plain-chant, Paris 1852 u. a., thun. Da finden wir Beispiele für den modus perfectus, imperfectus, superabundans, mixtus etc. Was würde man von einem Musiker sagen, der sich daran machte, den Umfang der Werke eines Bach, Mozart etc. in solcher Weise festzustellen? Es werden dabei immer nur Aeusserlichkeiten herauskommen, die uns über das Wesen der Melodie keinen Aufschluss geben. Die mittelalterlichen Theoretiker hatten ihre Freude an solchen unfruchtbaren Schablonen und brachten alles in Formeln, bis vom Geiste, der

An dritter Stelle ist zu handeln von dem *Anfangstone, dem Schlusstone* und *der zwischen beiden liegenden Partie der Melodie.*

Am besten beginnen wir mit dem *Schlusse.* Hier lässt sich für die Melodien, welche der Gattung der Rezitationsmelodik angehören, kein Gesetz aufstellen. Die Psalmtöne z. B. sind so bewegliche Formen, dass sie unter Umständen den Schlusston wechseln, um sich den Besonderheiten der Antiphonen, mit denen sie verbunden werden, anzupassen. Im Mittelalter war dieses Anpassungsvermögen der Psalmenmelodien noch grösser, wie heute. Handschriften wie Schriftsteller überliefern uns eine grosse Menge von solchen « Differenzen », wie sie genannt wurden [1]. Den Reichtum an Differenzen, der im Mittelalter vorhanden war, lässt die bescheidene Zahl der noch heute gebräuchlichen kaum ahnen. Man hatte sogar besondere Bücher, in welchen die Gesänge nach den zugehörigen Differenzen zusammengestellt waren, die *Tonarien.* Sie waren eine nicht zu unterschätzende Ergänzung der Neumenschrift, da sie die Anfangstöne der Antiphonen unzweifelhaft machten [2].

Diejenigen Melodien jedoch, welche Tonarten angehören, folgen dem Gesetze, dass der Schluss durch *die Tonika,* den Grundton der Tonart, gebildet werden soll. Die Theoretiker sind in diesem Punkte einig [3], und die Praxis giebt ihnen Recht. Der

lebendig macht, nichts mehr übrig war. Unsere Zeit hat gelernt, musikalische Kunstwerke anders anzufassen. Am gregorianischen Gesang hat die Kunst so grossen Anteil, dass man solche rein äusserliche Dinge ausser Acht lassen darf. Es hat freilich später Männer gegeben, welche die obige Ambitustheorie für die Quintessenz der gregorianischen Kunst ansahen und die Melodien in der Höhe und Tiefe beschnitten, wenn sie mit den vermeintlichen Regeln nicht übereinstimmten.

[1] Ueber sie mag man die Bemerkungen Bernos lesen, Gerbert II, 76, oder Cottos, Ib. II, 262 u. a. Am ausführlichsten spricht sich darüber die Pseudohucbald'sche Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis aus, Gerbert I, 213 ff, (übersetzt von R. Schlecht in der Cäcilia Trier 1875, Beilagen für die Mitglieder des Choralvereins, S. 15 ff). Die gebräuchlichsten Differenzen hat Pothier, greg. Choral 242 zusammengestellt.

[2] Ueber die Tonarien verbreitet sich in sehr verständlicher Form R. Schlecht in der Cäcilia 1873, S. 1 ff.

[3] Um nur einen zu erwähnen, Joh. Cotto (Gerbert II, 243) sagt : Sciendum autem, quod tota vis cantus ad finales respicit. Nam ubicumque cantus incipiatur et quomodocunque varietur, semper ei modo adiudicandus est, in cuius finali cessaverit.

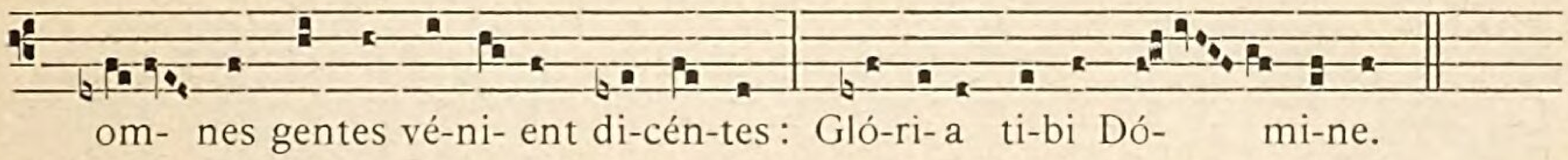
Schluss mit dem Grundton ist leicht zu begründen: am Ende ergreift die Melodie den Ton, an dem sie sich ablaufen, auf dem sie ruhen kann, und von dem eine Rückschau möglich ist, der, wie Guido von Arezzo sagt, länger nachklingt und im Gedächtnis haftet [1].

Die Theoretiker, welche nur vier (resp. acht) Choraltonarten anerkannten, konnten nur vier Finaltöne annehmen, D, E, F und G, und die Melodien, die mit a, h oder c endeten, bereiteten ihnen nicht geringe Verlegenheit. Johannes Cotto [2] sagt ausdrücklich, dass manche Gesänge mit andern Tönen endeten, als den vier Finales, und zwar weist er solchen eine *irrefutabilis antiquitas* zu. Der Protus, Deuterus und Tritus hätten solche Melodien, denen man aber die transgressio verzeihe, weil sie *affinales* voces hätten. Darunter hat man solche Töne zu verstehen, von denen aus nach oben und unten sich gleiche oder ähnliche Tonverhältnisse ergeben. D und a z. B. sind affinales, ambae enim tono deponuntur, et tono et semitonio elevantur. Ebenso nennt er affinales E und h, F und c. In der That huldigten die mittelalterlichen Autoren fast alle diesem Gebrauche. Um nicht die Viertonartentheorie aufgeben zu müssen, brachten sie die Tonarten von a, h und c mit denen von D, E und F in Verbindung. In cantu praedictorum modorum, sagt Cotto weiter, scilicet proti, deuteri, triti quotiens opus fuerit, vice finalium *affines* haud incongrue subrogantur. Es ging dies aber nicht immer, denn im Tonsystem des Chorals giebt es über dem D keinen Halbton, der für das unter Umständen das h vertretende b hätte eingesetzt werden können. Aehnliche Schwierigkeiten ergaben sich für die Tonarten von h und c. Solche Gesänge dagegen, welche das h nicht veränderten, liessen sich in die tiefere Quinte transponieren, wenn man überall statt h ein b einführte. Da man das tiefe B nicht anerkannte, ergab sich aber auch so eine Schwierigkeit. Der Ton a hat unter sich eine grosse Terz, d dagegen eine kleine. Einige halfen sich und schlugen die Erniedrigung des tiefen H vor, Cotto meint aber, nulla id autoritate confirmare queunt; nam Guido, qui ad hoc solum studuit, ut nullus in monochordo

[1] Gerbert II, 11: vox, quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim et diutius et morosius sonat.

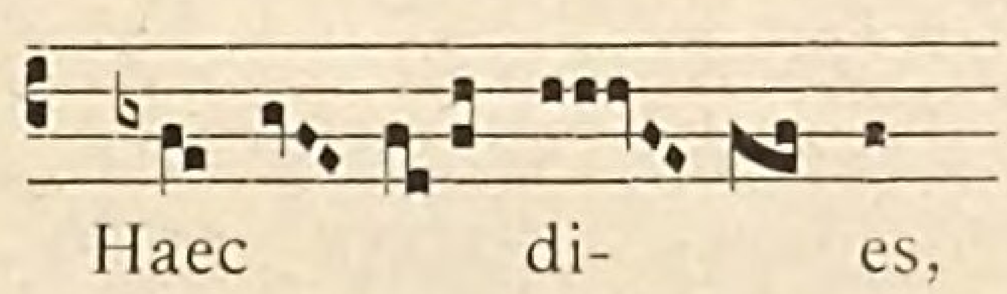
[2] Gerbert II, 248.

esset defectus, hanc (das tiefe B) procul dubio inseruisset, si necessariam vidisset. Cotto exemplifiziert an der Antiphone Magnum haereditatis mysterium, die in der That unter der Finale eine grosse Terz hat. Er ist mit Recht gegen eine Transposition auf D, nur ist sein Grund, der horror vor dem tiefen B, nicht stichhaltig. Die betreffende Stelle der genannten Antiphone lautet :

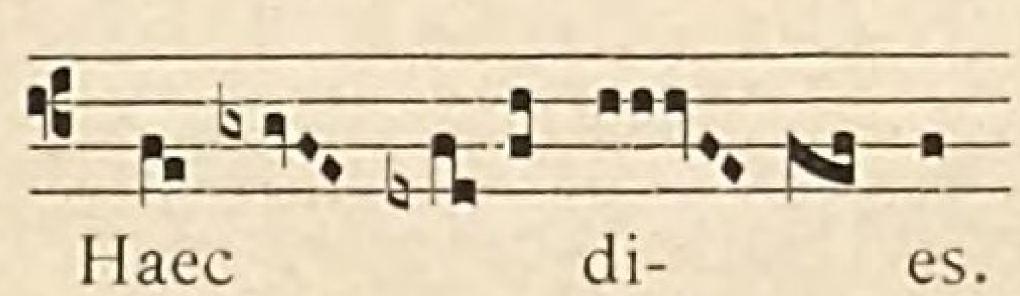


Sehr klar spricht sich Johannes de Muris über den Gegenstand aus [1]: hae claves (D, E, F, G) proprie et regulariter tonis iam dictis debentur ; proprie dico, quia quandoque improprie terminatur. Contingit enim quandoque, quod cantus, qui regulariter et proprie terminari deberet in gravibus, terminetur superius in acutis ; et hoc fit propter necessitatem a semitonio venientem. Cantus enim si locaretur in gravibus, vel semitonio careret, ubi deberet habere, vel ipsum haberet, ubi deberet carere. Cum itaque talis cantus in acutis ascensum et descensum inveniat exoptatum nec impediatur propter semitonium, postpositis gravibus in acutis locatur. Sonderbarer Weise hat es auch solche gegeben, die um jeder Finalis eine Affinalis zu geben, eine solche auch der Finalis G zuwiesen, also d. Johannes weist sie gebührend zurecht.

Die gewaltsame Durchführung von nur vier Finaltönen hat bis zur Gegenwart zu Unträglichkeiten geführt. Man wollte lieber die seltsamsten Konsequenzen zugeben, als den Tonarten von a, h und c ihr Recht zuweisen. Wenn man den Anfang des Graduale



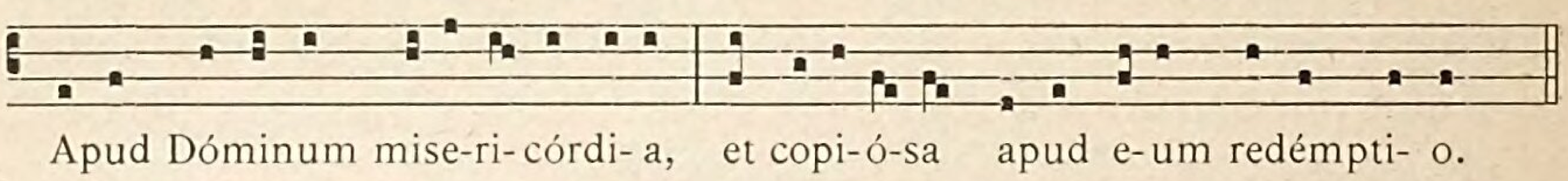
welches in der Tonart von A steht, auf D transponierte, ergiebt sich die Notwendigkeit, den Ton es anzunehmen :



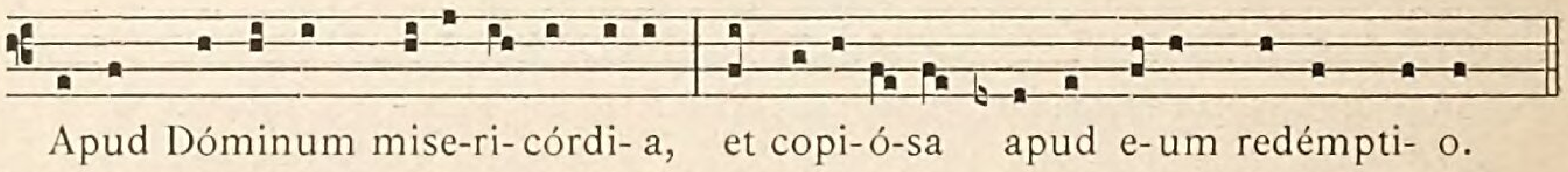
einen Ton also, der im Choralsystem nicht existiert.

[1] Gerbert III, 120.

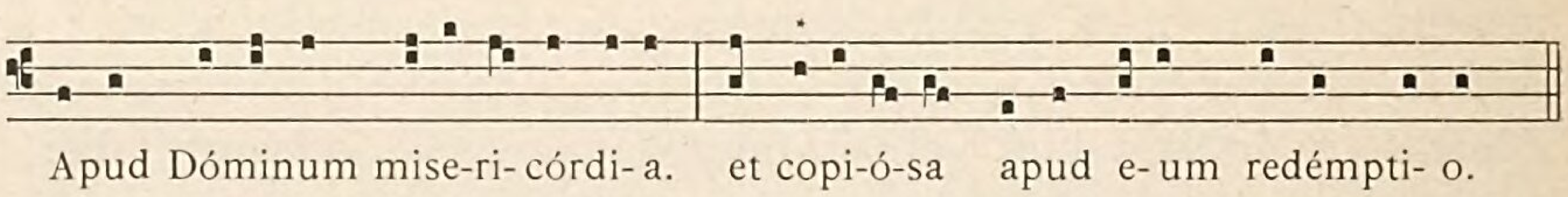
Andere transponierten, um das tiefe B zu vermeiden, Melodien von a nach E statt nach D. Die vielgebrauchte Antiphonmelodie



würde, nach D transponiert, ergeben :

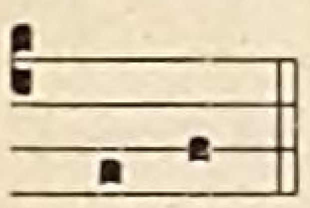
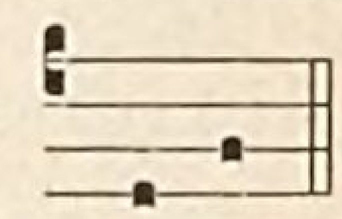


Um das tiefe B zu vermeiden, transponierte man die Melodie auf E, wobei sich die Notwendigkeit ergab, bei « co- » in « copiosa » fis statt f zu singen :



Ihren eigentlichen Platz haben diese und ähnliche Melodien auf der Leiter von a ; ihnen liegen Intervallenverhältnisse zu Grunde, die es nur von a aus in der natürlichen Folge der Töne giebt. Soll man sie deshalb nicht auch so aufzeichnen ?

Die abschliessende Wirkung der Tonika beruht selbstverständlich nicht darauf, dass sie zuletzt willkürlich ergriffen wird, im Gegenteil ist der Schluss um so intensiver, je besser er eingeleitet wird. Mit Rücksicht darauf hat das Mittelalter namentlich zwei Arten von Schlüssen mit Vorliebe zur Anwendung gebracht, *den schrittweise steigenden und schrittweise fallenden.* Sie bestehen darin, dass der unmittelbar unter oder über der Tonika liegende Ton vor ihr erklingt. Beide Schlussformeln sind die natürlichsten, darum auch nicht wieder aufgegeben worden. Die Empfindung des zu Ende Gehenden und sich Beruhigenden wird am besten durch die schrittweise erreichte Tonika herbeigeführt. Es ist unnötig, für diese Schlussarten Beispiele anzugeben, man findet sie auf jeder Seite der gregorianischen Bücher. Dabei kann man leicht beobachten, wie die Alten durch Verdoppelung des abwärtsgehenden Leitetones die Schlusswirkung zu vermehren trachteten. Sie hatten dafür ein besonderes Neumenzeichen, den Pressus.

In der modernen, ja in der mehrstimmigen Musik überhaupt, findet der aufwärtsgehende Schluss vermittelst des *subsemitonium modi* statt. Auch für die Meister der Polyphonie ist der dorische steigende Schluss nicht c-d, sondern cis-d. Im direkten Gegensatz hierzu steht der gregorianische Choral. Nicht nur wird in keinem Falle der unter der Tonika liegende Ton erhöht, sondern sogar da, wo die diatonische Folge der Töne einen solchen Halbton bietet, also z. B. in der Tonart von F, wird diese Schlusswendung vermieden, und man zieht eine Cadenz vor, welche der Tonika f die Unterterz d vorausschickt. In der That wird man den Schluss  sehr selten, fast nur bei späteren Melodien, diesen  dagegen sehr häufig finden. Auch die Theoretiker weisen darauf hin : Guido [1], um nur diesen zu nennen, redet von der imperfectio semitonii. Was also bei den Alten ein unvollkommener Schluss war, nennt die mehrstimmige Musik einen vollkommenen, und umgekehrt. Das Bedürfnis vermittelst des Unterhalbtons zu schliessen, ist nur anzuerkennen für die mehrstimmige Musik ; man sieht, wie voraussetzungslos wir an die alte Musik heranzugehen haben, wenn wir ihr gerecht werden wollen.

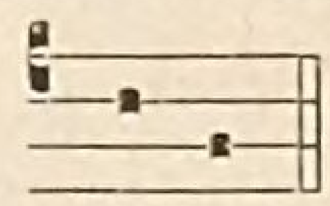
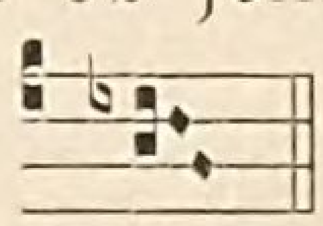
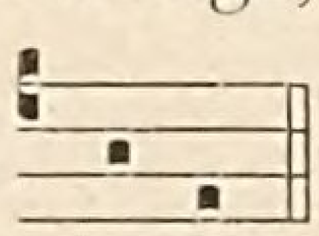
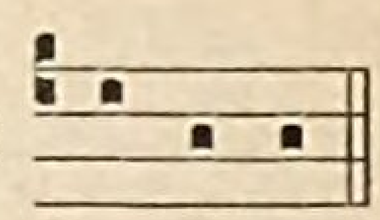
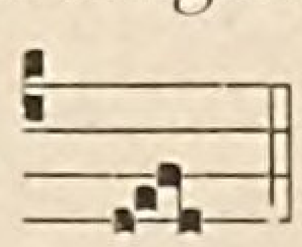
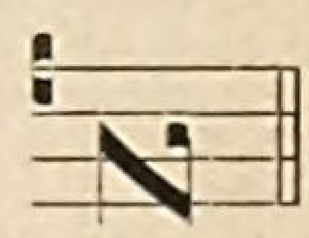
Die Scheu vor dem subsemitonium modi erstreckte sich sogar noch in die Periode der Mehrstimmigkeit hinein. Noch im dreizehnten Jahrhundert, ja noch weit darüber hinaus, giebt es eine mehrstimmige Cadenz, die darin besteht, dass die eine Stimme den fallenden Schluss vermittelst der stufenweisen Erreichung der Tonika, die andere einen steigenden Schluss macht, der aber zwischen Unterhalbton und Tonika die Sexte einschiebt, z. B.



Diese Cadenz stellt ein Kompromiss dar zwischen gregorianischer und polyphoner Musikanschauung : man fühlte den Drang, den Unterhalbton der Tonika vorauszuschicken, die Doktrin der Schule war dagegen ; man half sich mit einer Scheincadenz, die, so spät dies auch geschah, doch einmal ausser Anwendung kommen musste.

[1] Gerbert. II, S. 13.

Gewiss liegt die Cadenz als solche begründet in einem Naturgesetze ; ihre Form jedoch wechselt mit den verschiedenen Anschauungen vom Tonmaterial. Noch in unserer Zeit ist die Cadenz ohne Unterhalbton nicht ausgestorben. Ein französischer Musikforscher [1] hat vor einiger Zeit eine Reihe von bis dahin nur in der mündlichen Ueberlieferung lebenden Volksliedern der Bretagne herausgegeben ; sie folgen in der Schlussbildung denselben Gesetzen, wie die gregorianischen Melodien. Es ist zweifellos, dass noch in anderen, vom Strome moderner Musik unberührten Gegenden dieselbe Erscheinung sich beobachten liesse.

Ausser den angeführten Schlussmanieren giebt es im gregorianischen Choral noch eine andere ; sie besteht darin, dass die Tonika durch den an zweiter oder dritter Stelle darüber liegenden Ton vorbereitet wird. Die alten Komponisten fühlten jedoch, dass ein solcher Schluss zuweilen nicht die gewollte Wirkung erziele ; sie haben ihn darum unter gewissen Kautelen angewendet und die Empfindung des Schlusses durch andere Mittel zu verstärken gesucht. Dem Schluss  z. B. lassen sie gerne ein b vorausgehen, was dann so wirkt, als ob jemand die Zügel anzöge und die Melodie zwänge, zu halten:  [2] In anderer Weise wird der Schluss  [3] motiviert ; er wird mit einer Verzierung wiederholt:  Auch folgende Cadenz wirkt gut:  [4] Sehr häufig ist der Schluss  [5] der an abschliessender Wirkung ebenfalls nichts vermissen lässt. Schlüsse, wie  [6] bilden keine Ausnahme von der angeführten Regel, denn der

[1] Der Professor am Pariser Konservatorium, Burgault-Ducoudray.

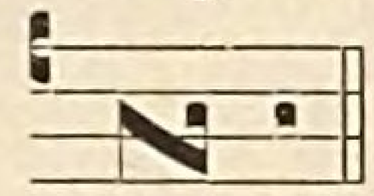
[2] Liber Grad., S. 25, Schluss des Graduale Prope est Dominus ; ib. S. 34, Schluss des Graduale Benedictus, qui venit ; ib. S. 62, Schluss des Graduale Misit Dominus etc.

[3] Ib. S. 52, Schluss des Graduale Speciosus, u. a.

[4] Ib. S. 188, Schluss der Communio Pater si potest, u a.

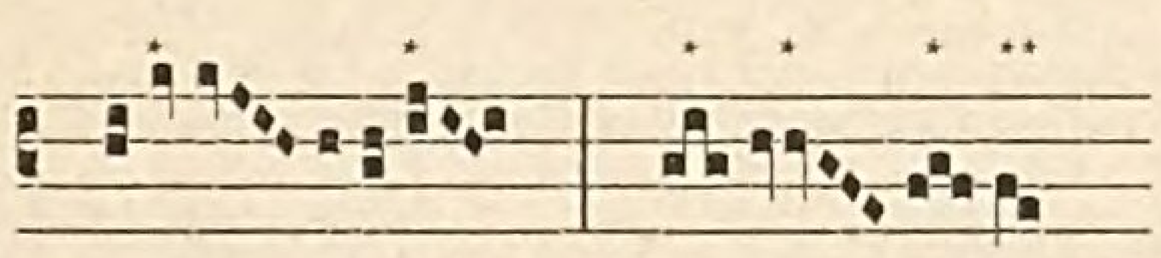
[5] In vielen Gradualien der Tonart D oder entsprechend bei der Tonart A.

[6] Ib. S. [205], Schluss des Alleluia In multitudine.

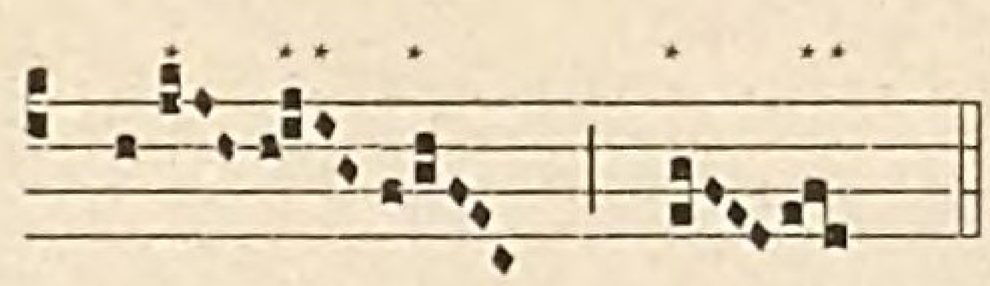
eigentliche Schluss hat schon vorher stattgefunden (mit steigendem oder fallendem Leiteton), die angeführte Formel lässt ihn sanft und lieblich ausklingen. Sie klingt wie eine Meditation über der Finale. In folgender Formel  [1] findet die Melodie ihre Beruhigung in der wiederholten Finale.

Die Erfindungskraft eines Künstlers zeigt sich nicht am wenigsten in immer abwechselnden Schlussformen. Der überaus grosse Reichtum, den die gregorianischen Melodien gerade in dieser Hinsicht entfalten, ist ein Beweis für das geistvolle und vielgestaltige Leben, das in ihnen pulsiert. Lehrreich ist es auch zu beobachten, wie die Tendenz, einen Schluss herbeizuführen und möglichst gut zu gestalten, nicht nur die letzten Töne einer Melodie ergreift. Sehr viele Gesänge sind so komponiert, dass die höchsten Noten der letzten Gruppen eine absteigende Linie geben [2].

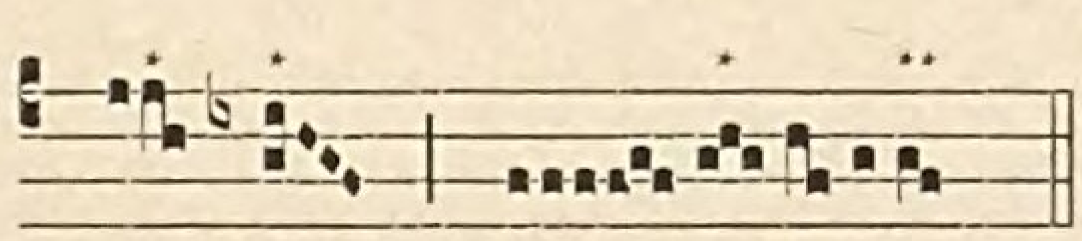
So schliesst das Alleluia Tibi gloria folgendermassen [3]:



Das Alleluia Justus germinabit also [4]:



Schluss des Offertorium Desiderium [5]:

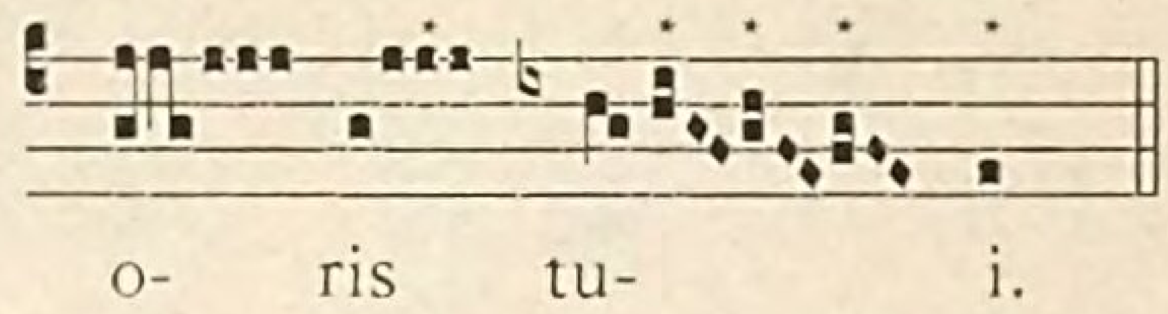


Schluss des Alleluia Tu gloria [6]:

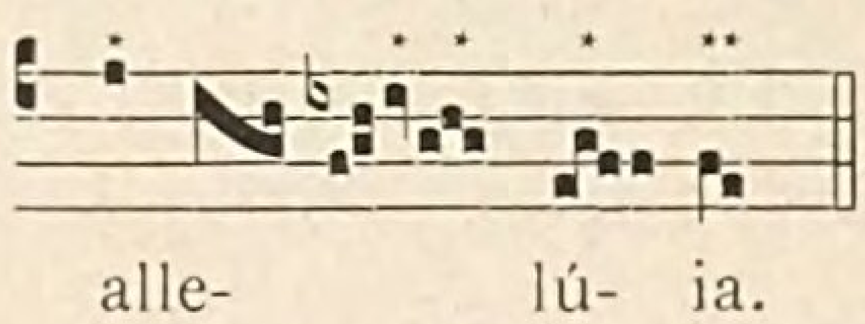


[1] Ib. S. 467, Schluss der Communio Jacob autem.
[2] Man vergleiche oben, S. 54.
[3] Lib. Grad. [104]. — [4] Ib. [43]. — [5] Ib. [53]. — [6] Ib. 402.

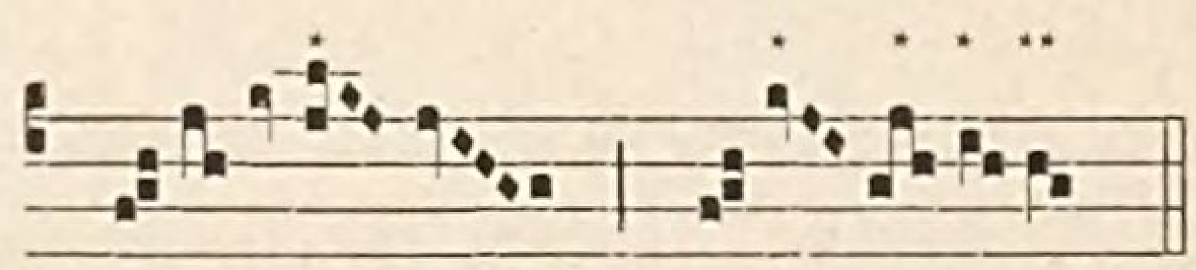
Schluss des Offertorium Benedictus es [1]:



Schluss des Introitus Deus, dum egredereris [2]:



Schluss des Alleluia Deus iudex [3]:



Schluss der Communio Unam petii [4]:



Letztere Schlussformel findet sich besonders häufig in den Responsorien. Eine überreiche Fülle vortrefflicher Cadenzen wird man auch in den Antiphonen des Offiziums bemerken.

Nichts ist lehrreicher, als das Studium der gregorianischen Schlussformeln ; hier öffnet sich eine ganze Welt künstlerischer Weisheit, die unsere Bewunderung um so mehr herausfordert, je mannigfaltiger die Formeln sind.

Was den *Anfang* der gregorianischen Melodien angeht, so zeigt sich auch darin ein wesentlicher Gegensatz zur neuen Musik. Die neuere Tonalität verlangt, dass in der Regel die Tonart eines Stückes gleich am Anfang kenntlich sei. Diese Anschauung ist der Kunst des Mittelalters fremd. Hier ist der Anfang der Melodie frei und die Regel lautet, dass jede Melodie mit einem Tone beginnen kann, der zur Tonika eines der genannten sechs Intervalle bildet. Die Tonart von E darf sogar mit der Sexte beginnen.

[1] Ib. S. 79. — [2] Ib. S. 292. — [3] Ib. 323. — [4] Ib. 330.

Man findet diese Regel in den gregorianischen Büchern bestätigt, und diese Freiheit bildet eine seiner charakteristischen Eigenschaften. Man vergleiche, um nur Belege für eine Tonart, die von D, beizubringen :

Anfang A :

Introitus Veni et ostende. Sabb. Quat. Temp. Adventus [1].
Offertorium Anima nostra, in Festo SS. Innocentium [2].

Anfang C :

Introitus Rorate coeli, in Dominica IV. Adventus [3].
Alleluia Tu puer, in Festo Nativ. S. Joannis Baptistae [4].

Anfang D :

Alleluia Laetatus sum, in Dominica II. Adventus [5].
Introitus Gaudete in Domino, in Dominica III. Adventus [6].

Anfang E :

Communio Ego sum Pastor bonus, in Festo Sancti Thomae Episcopi [7].
Antiphone Ecce Maria, in I. Vesp. in Circumcis. Domini [8].

Anfang F :

Communio Fili, quid fecisti, in Dominica infra Octavam Epiphaniae [9].
Communio Dominus dabit, in Dominica I. Adventus [10].

Anfang G :

Benedicite Deum cæli. Responsorium in Dom. III. Septembore [11].

Anfang a :

Introitus Lex Domini, in Sabbato post Dom. II. Quadragesima [12].
Introitus Sapientiam sanctorum, in Communi plurimorum Martyrum [13].

Auch die Theoretiker machen auf diese Freiheit aufmerksam.

[1] Lib. Grad. 14. — [2] Ib. 47. — [3] Ib. S. 23. — [4] Ib. 507. — [5] Ib. 6. — [6] Ib. 7. — [7] Ib. 50. — [8] Lib. Antiph. 97. — [9] Lib. Grad. 61. — [10] Ib. 4. — [11] Process. monast 113. — [12] Lib. Grad. 121. — [13] Ib. [27].

Hucbald [1] führt eine Anzahl Beispiele an, die sehr lehrreich sind. Eine ausführliche Behandlung widmet Engelbert von Admont dem Gegenstande [2]. Er giebt die erwähnte Regel, dass ein jeder Ton Anfangston einer Tonart sein könne, der zur Finale eine consonantia ergiebt, wobei er unter consonantia die erlaubten Intervalle versteht [3]. Auch Johannes de Muris spricht sich weitläufig darüber aus [4]. Er stellt den für die gregorianische Tonalität hochbedeutsamen Satz auf: *per principium cantus vel per medium minus discernitur, quam per finem*. Dann führt er für die einzelnen Tonarten die initia an. Nach ihm kämen die Töne E und G in der Tonart von D als claves initiales nicht vor. Er befindet sich aber, wie wir sahen, im Irrtum.

Die gregorianische Freiheit bezüglich des Melodieanfanges bereitet nicht nur unserer modernen Anschauung Schwierigkeiten. Sie bildet auch einen Gegensatz zum Verfahren der polyphonen Komponisten, bei denen die Technik der Imitation dazu geführt hatte, die Stimmeneinsätze nach dem Verhältnis von Tonika und Dominante einzurichten. Ohne diese Freiheit wäre aber der gregorianischen Tonalität ihr Wesen genommen.

Wie sehr der moderne Tonikabegriff dem gregorianischen Choral fremd ist, darüber belehren uns folgende Melodien:

Im Offertorium Benedictus es Domine [5]



kommt die Tonika E nur *fünfmal* vor, das erste Mal als *fünfzigster* Ton.

[1] Gerbert I, 120. Man vergl. auch Wilhelm von Hirschau, ebenda II, 173.

[2] Ebenda II, 354. ff.

[3] S. 355: Quaecumque voces in suis consonantiis possunt convenire fini cantus ab eisdem etiam potest incipi ipse cantus. Er nimmt die Tonart von E ausdrücklich aus, welche auch das Initium c erlaube.

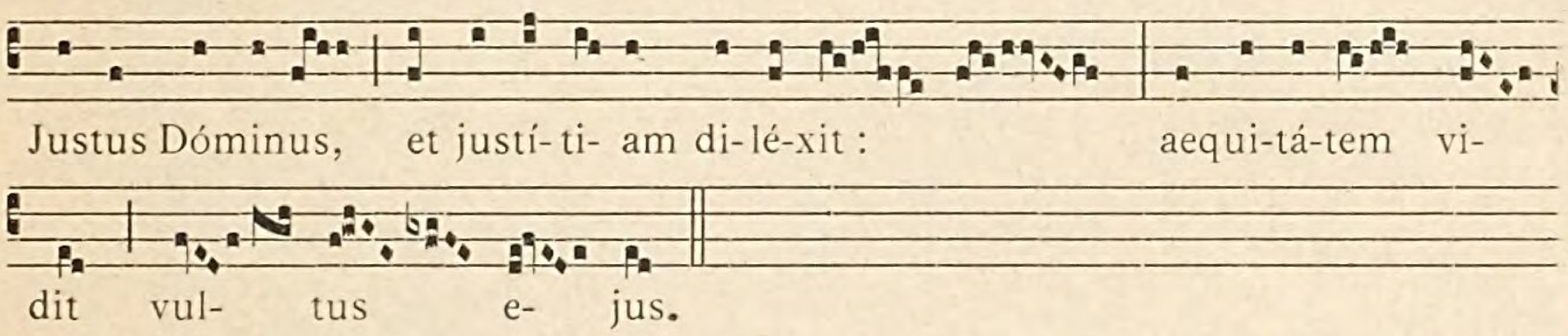
[4] Ebenda III, 222 ff. — [5] Lib. Grad. 79.

Im Introitus Tibi dixit cor meum [1]

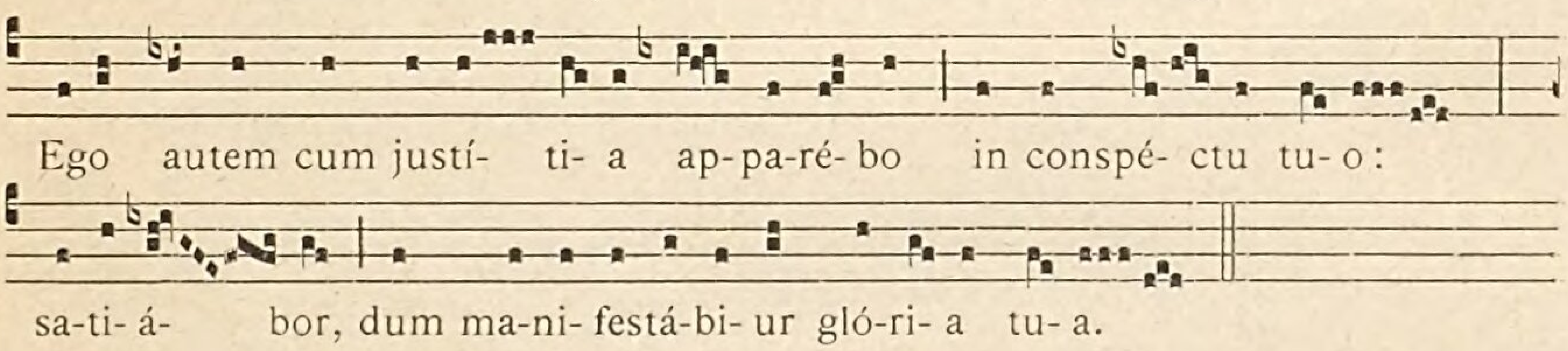


steht sie nur *dreimal* und zwar am Schlusse der Melodie. Wenig melodiebildende Kraft besitzt die Tonika auch in folgenden Melodien :

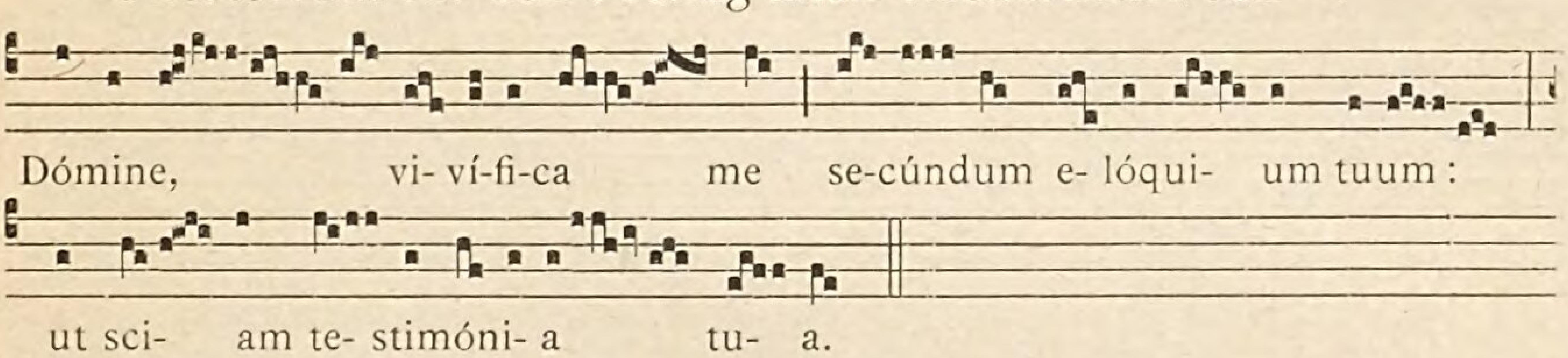
Communio Feriae IV. post Dominica II. Quadragesimae [2] :



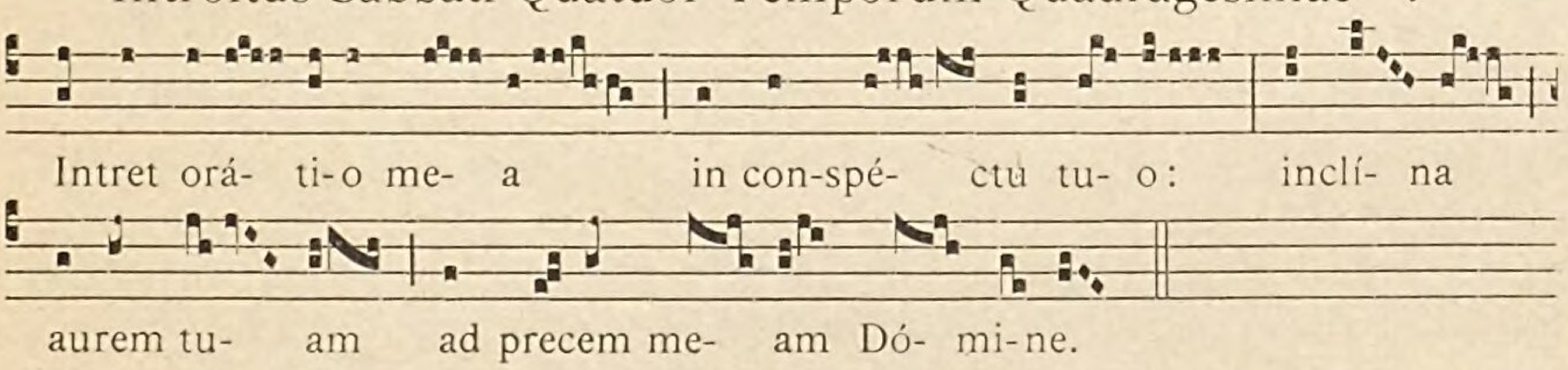
Introitus Feriae VI. post Dominica II. Quadragesimae [3] :



Offertorium für den Freitag nach Aschermittwoch [4] :



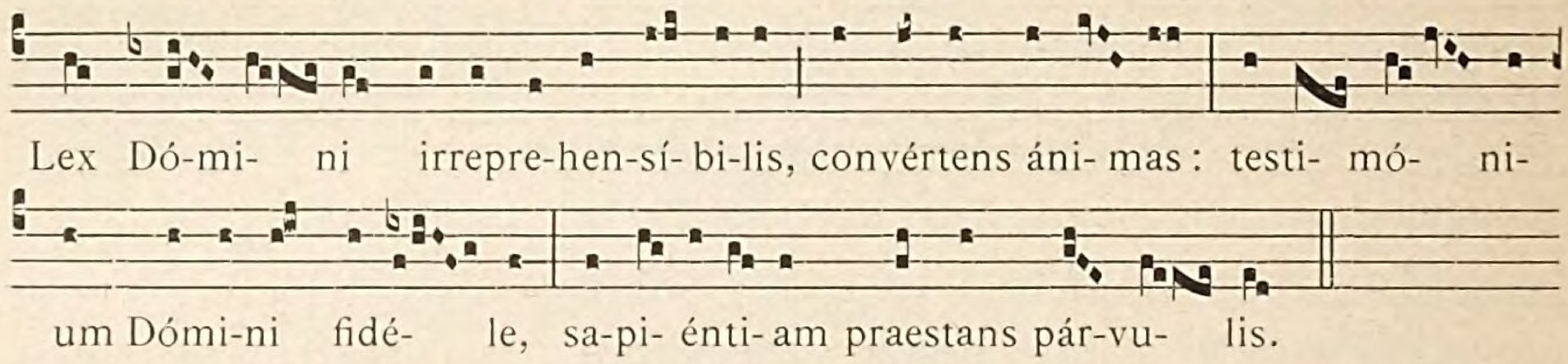
Introitus Sabbati Quatuor Temporum Quadragesimae [5] :



[1] Ib. 116. — [2] Ib. 119. — [3] Ib. 120. — [4] Ib. 89. — [5] Ib. 105.

Der Introitus Lex Domini hat die Tonika in ihrer originalen Lage nur einmal, als Finalton.

Introitus Sabbati post Dominicam II. Quadragesimae [1]:



Man sieht die alten Komponisten waren weit von den Regeln entfernt, welche die durch neuere Musikzustände beeinflusste Theorie aufgestellt hat.

Es hat den Anschein, dass sogar unter denjenigen Choralmelodien, die einer Tonart angehören, sich einige finden, die nicht mit der Tonika schliessen. In folgendem Offertorium [2] wenigstens wird man sich trotz der Finalis nur schwer dazu entschliessen, die Tonart von E anzunehmen; eher wird man an D oder F denken.

Offertorium Sabbati post Dominicam IV. Quadragesimae [3]:

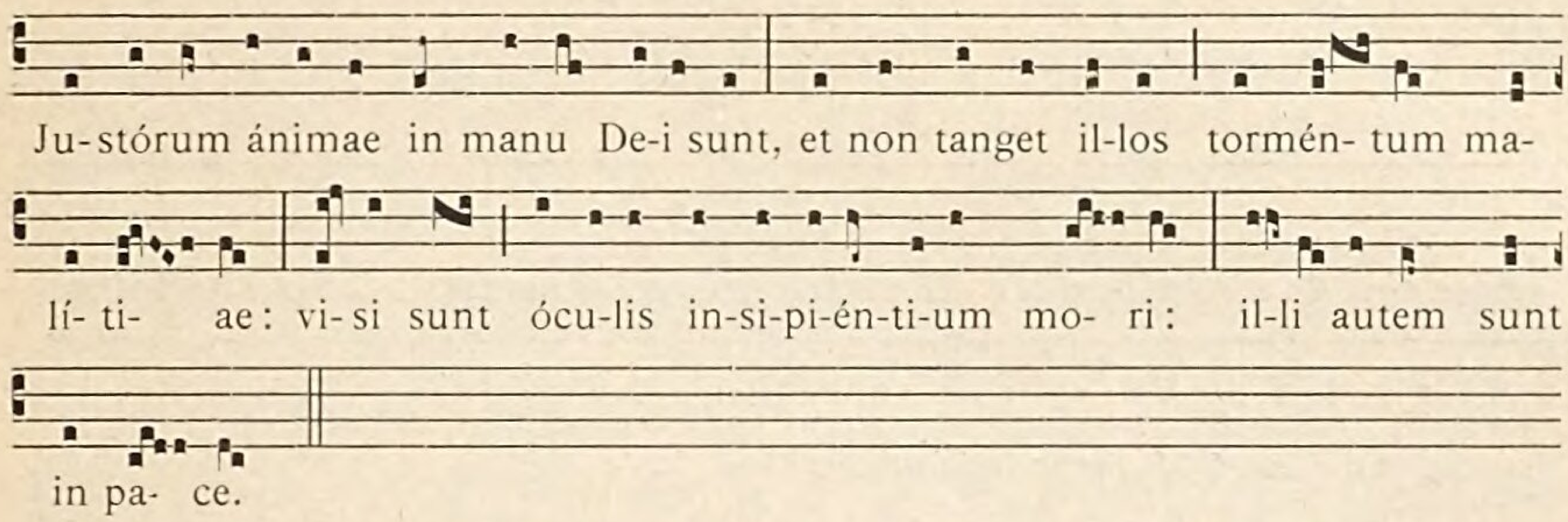


Auch bei folgender Communio wird man eher eine Tonart von G als von E annehmen:

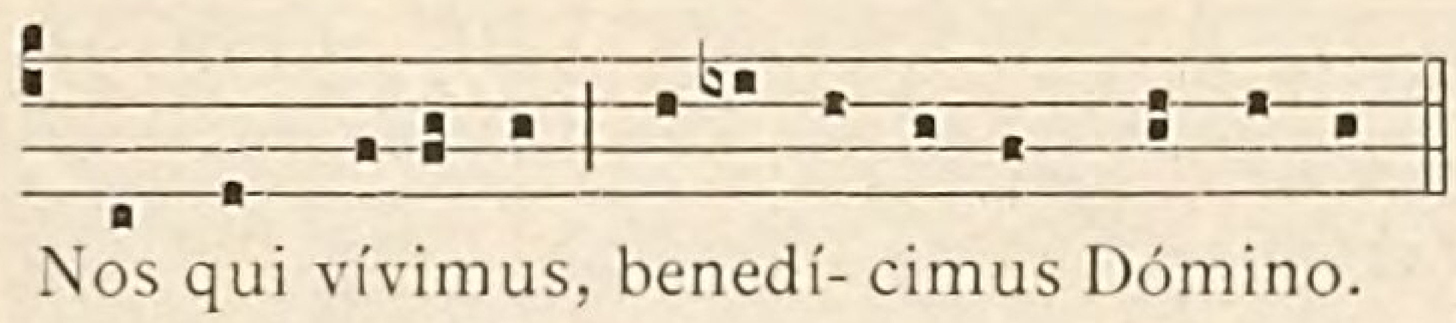
[1] Ib. 121.

[2] Es liesse sich wohl durch Vergleichung der Handschriften feststellen, ob hier eine korrekte Ueberlieferung vorliegt oder nicht. Man müsste dabei auch untersuchen, wie ein eventueller (jetzt nicht mehr gebräuchlicher) Versus des Offertoriums geschlossen habe. Eine Vermischung liegt vor in dem Alleluia Adducentur Lib. Grad. [66]), wo das Alleluia der Tonart von E, der Versus derjenigen von D folgt. — [3] Lib. Grad. 152.

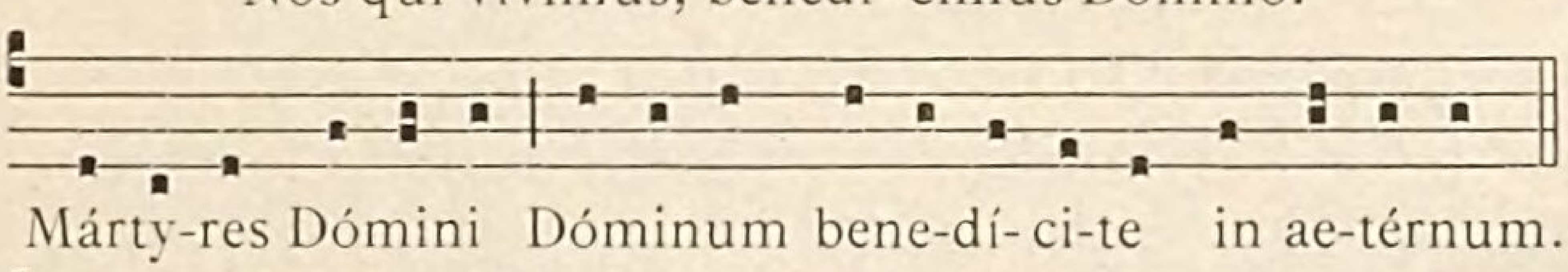
Communio in Festo SS. Marcellini, Petri et Erasmi [1]:



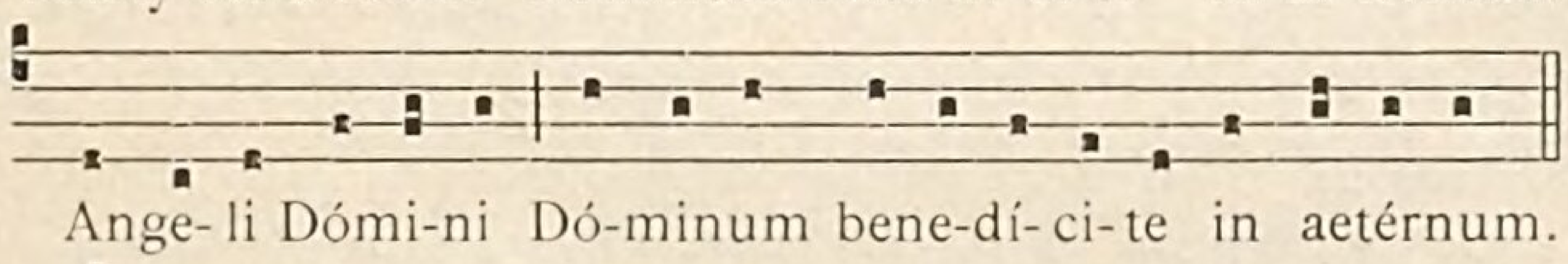
Lehrreich sind in dieser Hinsicht auch folgende Antiphonen, die im Grunde eine und dieselbe Melodie haben:



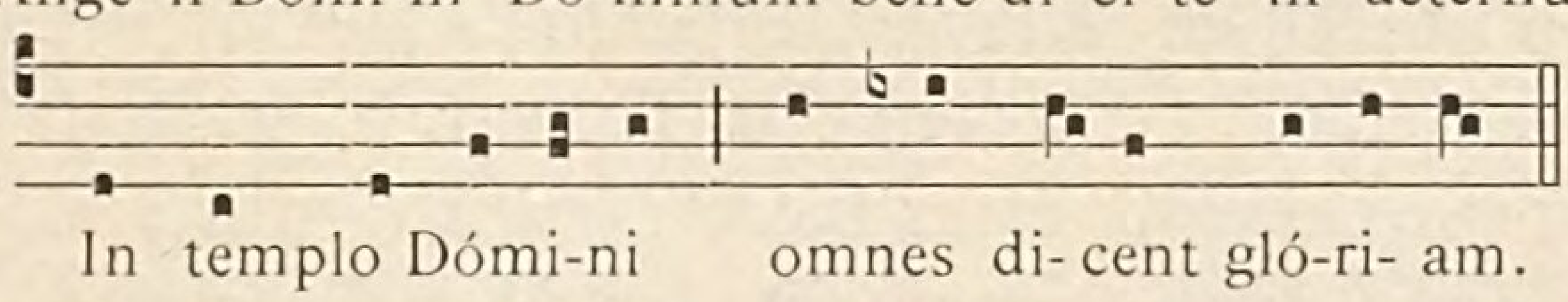
[2]



[3]



[4]



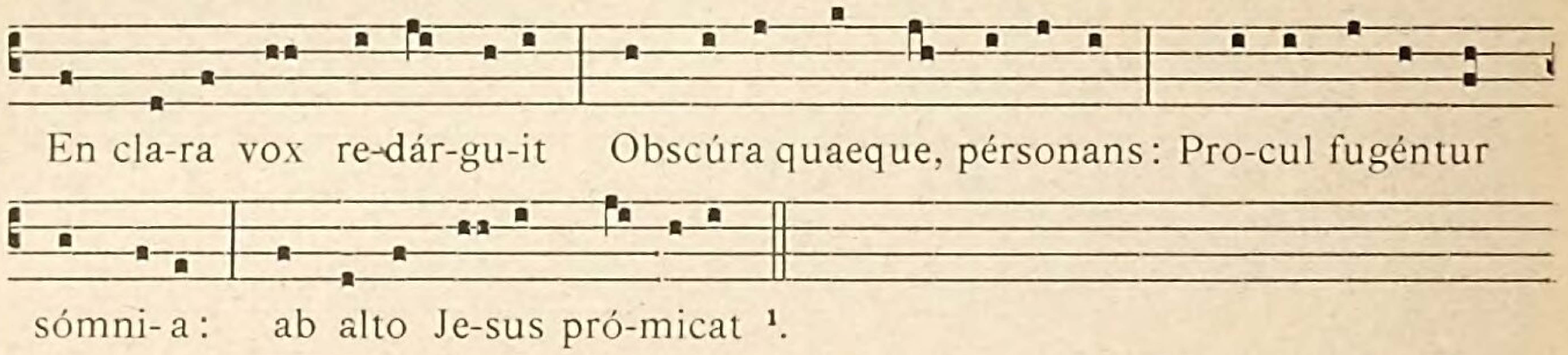
[5]

Die alten Sänger wählten zu dieser Melodie die Psalmodie des sog. Tonus peregrinus. Sie müssen also der Ansicht gewesen sein, dass Antiphon und Psalmton zu einander passten. Nun gehört der Tonus peregrinus der Tonreihe von D mit b, d. h. von A an, seine melodische Bewegung ist auch ausgesprochen genug, um ihn einer Tonart zuzuweisen. Gehört nun der Tonus peregrinus der Tonart von A an, so auch die entsprechenden Antiphonen, d. h. wir haben hier Melodien, deren Tonart

[1] Ib. 484.
[2] Vesper vom Sonntag, Lib. Antiph. 5.
[3] 1. Vesper in Com. plur. Mart. extra temp. pasch., ib. [25].
[4] 1. Vesper in dedic. S. Michaeli Archang., ib. 424.
[5] Pseudohucbald in der Commemoratio brevis Gerbert I, 218.

unzweifelhaft ist, die aber nicht mit der Tonika, sondern der Oberquarte schliessen.

Nicht auf der Tonika schliesst auch folgende Hymnusmelodie:



[1].

wie auch folgendes Kyrie:



[2]

Um diesen Melodien und den vielen, die in dieselbe Kategorie hineingehören, nicht Unrecht zu thun, muss man sich von allen polyphonen oder harmonischen Anschauungen befreien und auf den Boden der gregorianischen Tonalität stellen. Die alten Melodien nehmen gleich vom ganzen ihnen zugänglichen Tonraum Besitz und durchmessen ihn frei und ungebunden, am Schlusse erst suchen sie festen Boden. Die verschiedenen Melodien einer Tonart gleichen verschiedenen Bahnen im Tonraum, die alle demselben Ziel zustreben, innerhalb ihres Laufes jedoch vollständig frei sind. Die Tonika *kann* auch innerhalb der Melodie einige Bedeutung besitzen, muss es aber nicht, und eine Melodie ist um so gregorianischer, je weniger sie die Tonika bevorzugt. Umgekehrt ist ja eine Melodie auch um so moderner, je mehr sie sich auf die Tonika stützt. Im gregorianischen Gesange ist auch in dieser Hinsicht das Wesentliche die Freiheit.

Bezüglich des *Teiles der Melodie, der zwischen Anfang und Ende liegt,* lässt sich, wie sich das von selbst vesteht, etwas allgemeingültiges nicht aufstellen. Hier giebt es tausend Möglichkeiten, die man nicht in Formeln hineinzwängen kann. Der Gegensatz zwischen gregorianischer und moderner Tonalität zeigt sich hier noch deutlicher. Nach der neuern Musikanschauung

[1] Adventshymnus cf. Libri Antiphon. complem. pro laud. et hor., S. 83.
[2] Lib. Grad. 13*.

hat sich die *Tonika* gleich zu Beginne der Melodie anzukündigen, immer wieder erklingt sie, auf ihr schliessen fast alle Abschnitte, sie rahmt die Perioden ein und hält die Melodie an sich gefesselt. Anders im gregorianischen Gesange; hier bildet die *Dominante* den Mittelpunkt der melodischen Linie, über und unter sie schlingen sich die Tonreihen, oft sogar ruhen sie für weite Strecken ganz auf ihr.

Die Dominanten sind so alt wie der Choral selbst. Der Ton, auf welchem man die Psalmverse rezitierte, wurde die Dominante, sie ist das natürliche Produkt der Rezitation. Lange Zeit bevor man den theoretischen Begriff der Tonika kannte, hatte die Praxis zu den Dominanten geführt. Auf ihnen beruht die ganze Psalmodie, die einfache wie die melismatische, sie bildet den festen Stützpunkt, an welchen die Psalmodie sich klammert; wie tonreich auch die Cadenzen und andern Figuren sein mögen, durch die sie sich verschönern lässt, sie wird nie davon erdrückt, durch die üppigsten Tongewinde dringt sie hindurch und lässt keinen Zweifel aufkommen, dass sie Herrin und Meisterin ist. Auch die frei komponierten, antiphonischen Melodien haben ihre Herrschaft anerkannt, wenn auch nicht bis zu dem Grade, wie die Psalmodie. Man kann leicht beobachten, wie sie auch da gerne das Gerüst hält, nur dass die Guirlanden von Tönen sich üppiger um sie herumschlingen, sie nicht selten auch ganz zudecken, so dass man nicht mehr viel von ihr merkt. Auch spannen sie ihre Bogen weiter nach oben und unten, ganz ausser Acht lasssn sie aber die Dominante nie.

Die Dominanten (Rezitanten), wie sie heute gelehrt werden, setzen die byzantinische Tonartenlehre voraus, sind nach dieser festgestellt. Jede der vier Tonarten hat zwei, eine für die authentische, eine für die plagale Form:

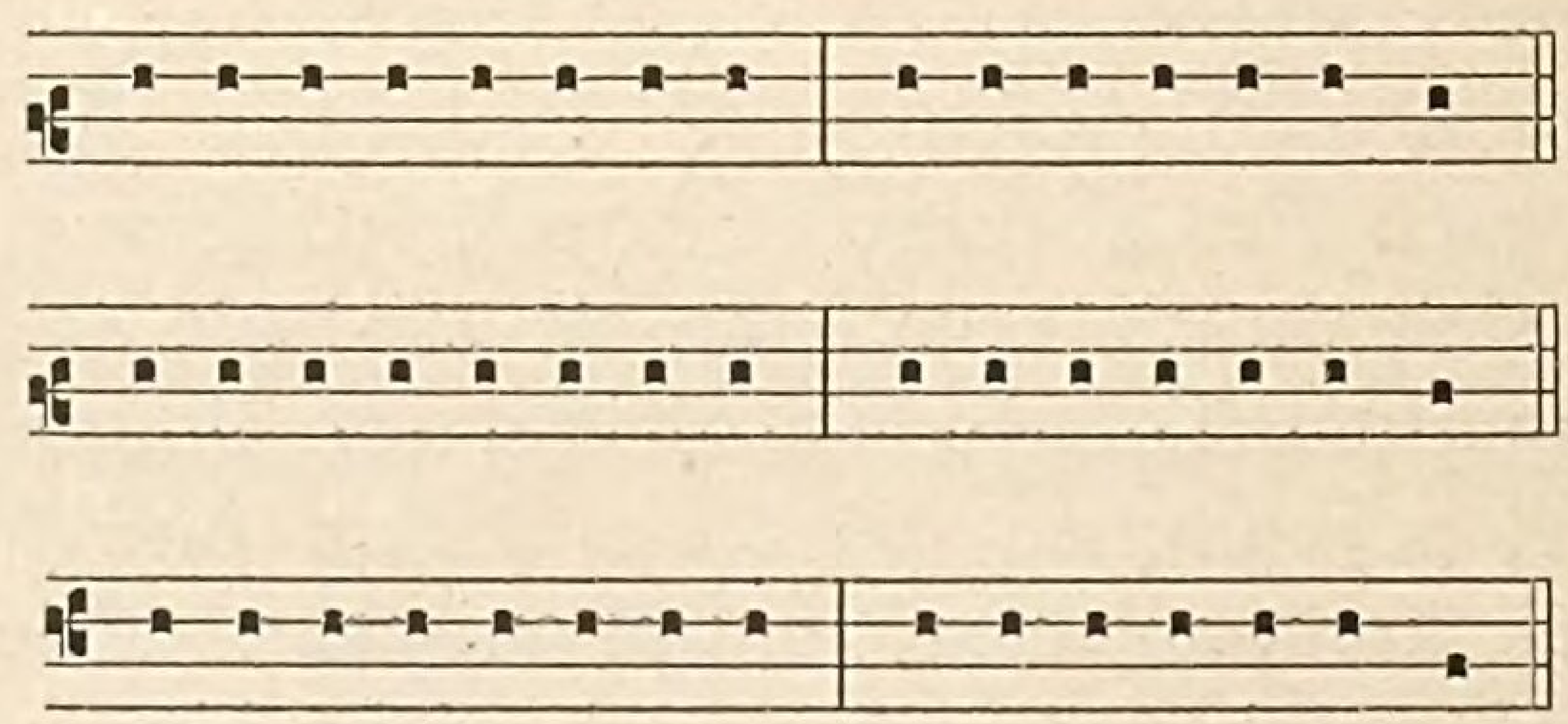
TONART	AUTHENTISCH	PLAGAL
D	a	f
E	h (c)	g (a)
F	c	a
G	d	h (c)

Die authentischen Dominanten bilden die Quinte der Tonika, die plagalen die Terz. So pflegt man es wenigstens heute darzustellen. Es ist aber leicht zu bemerken, dass das System nicht

logisch ausgebaut ist. Zunächst ist überall statt h c gewählt. Man hat dies aus der melodischen Unsicherheit der Töne h erklären wollen, der die Neigung hätte, nach c zu gehen. Diese Neigung ist ohne Zweifel vorhanden, besonders für die polyphone Musik, aber sie wird übertrieben. Wie will man die Tonart von H erklären, wenn dieser Ton nicht eigene melodische Kraft besitzt? Ferner: warum ist die plagale Dominante der Tonart von E a und nicht g, wie es der Theorie zufolge sein müsste?

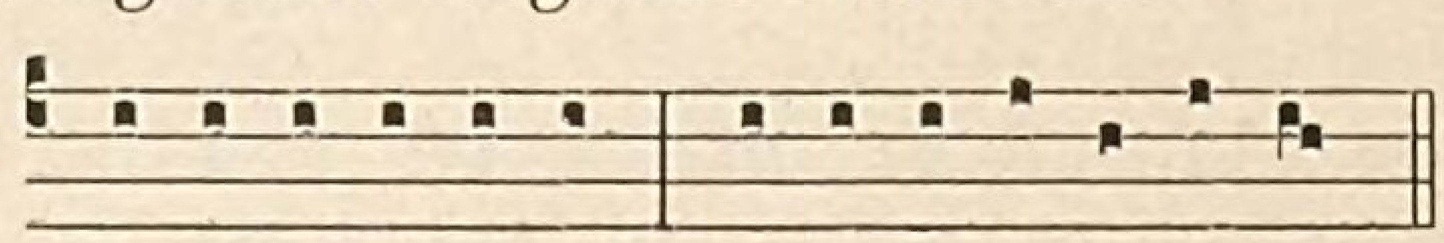
Man sieht, hier ist keine Klarheit vorhanden. Um sie zu erhalten, muss man sich die Geschichte der Dominante vorhalten.

Zunächst hat die *ambrosianische* Psalmodie für die Tonart D die drei Dominanten a, g und f:



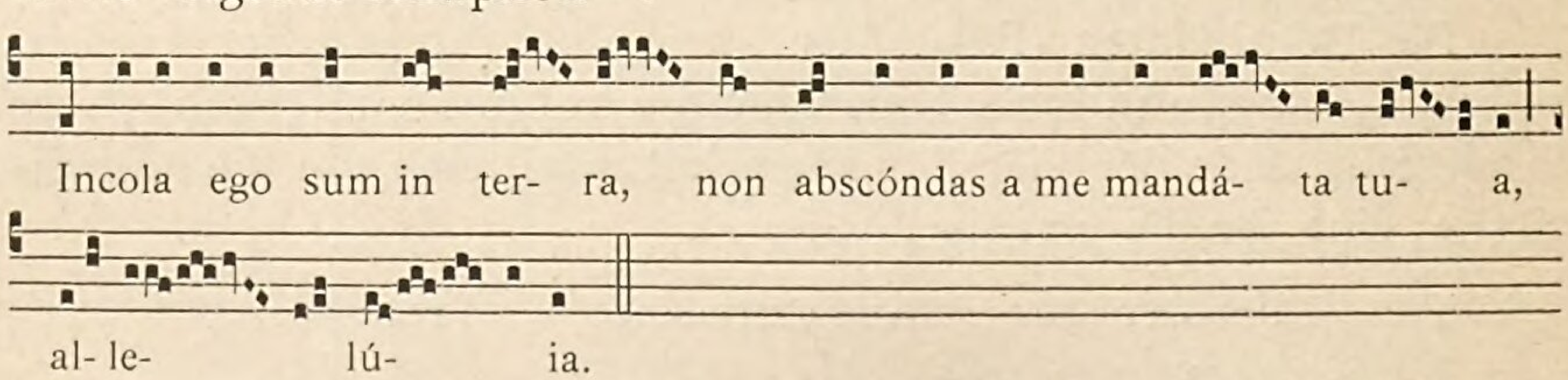
[1]

Unter dem Dominanten der Tonart E findet sich sogar der Ton H; man vergleiche folgende Psalmodie:



[2]

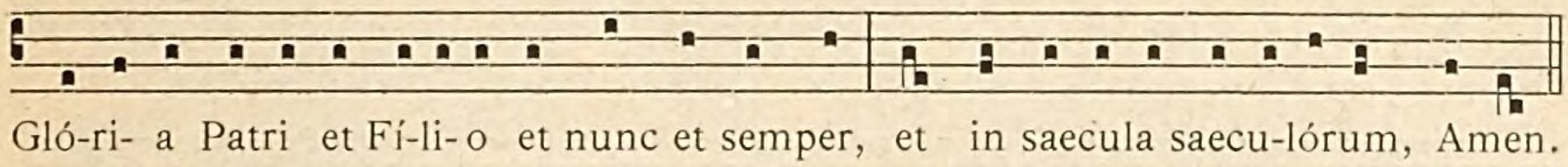
sowie folgende Antiphon [3]:



Die Dominante H hat sich auch noch in den *gregorianischen* Gesang gerettet. Das Sanctus der Totenmesse rezitiert permanent auf h (vergleiche oben S. 157). Pseudohucbald in seiner Comme-

[1] Pothier, Greg. Choral, p. 234. — [2] Ebenda.
[3] Aus dem S. 42 erwähnten Codex in der Bibliothek des Klosters Solesmes.

moratio brevis de tonis et psalmis modulandis giebt in gleicher Weise für die Tonart von E eine Psalmodie mit der Dominante H [1]:



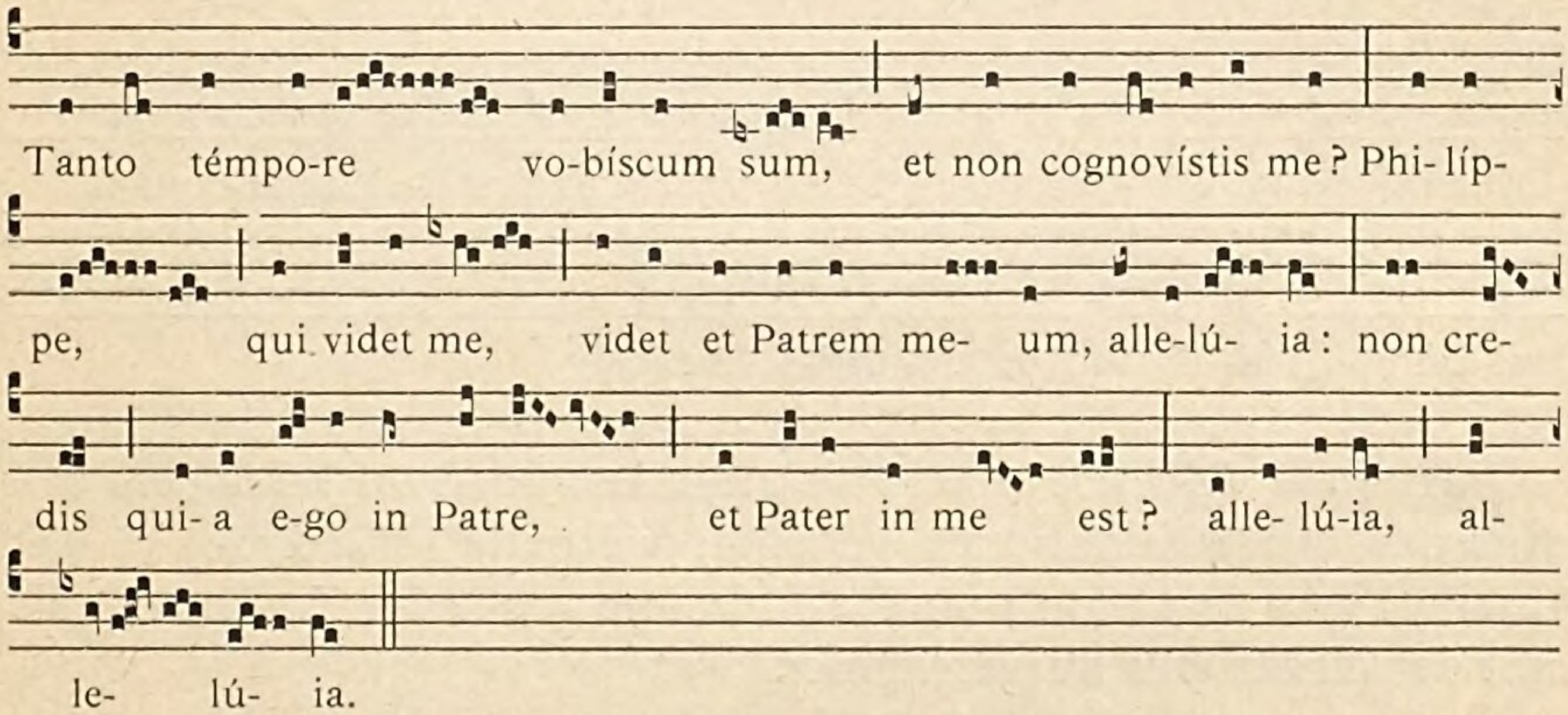
Man wird zugeben, dass dem Ton H ein Unrecht geschieht, wenn man meint, er sei nicht fähig, Dominante zu werden.

Die Tonart E hat in alter Zeit auch die Dominante F. Davon legen noch im gregorianischen Choral folgende Melodien Zeugnis ab:

1. Introitus zum 21. Sonntag nach Pfingsten [2]:



2. Communio in Festo SS. Philippi et Jacobi [3]:

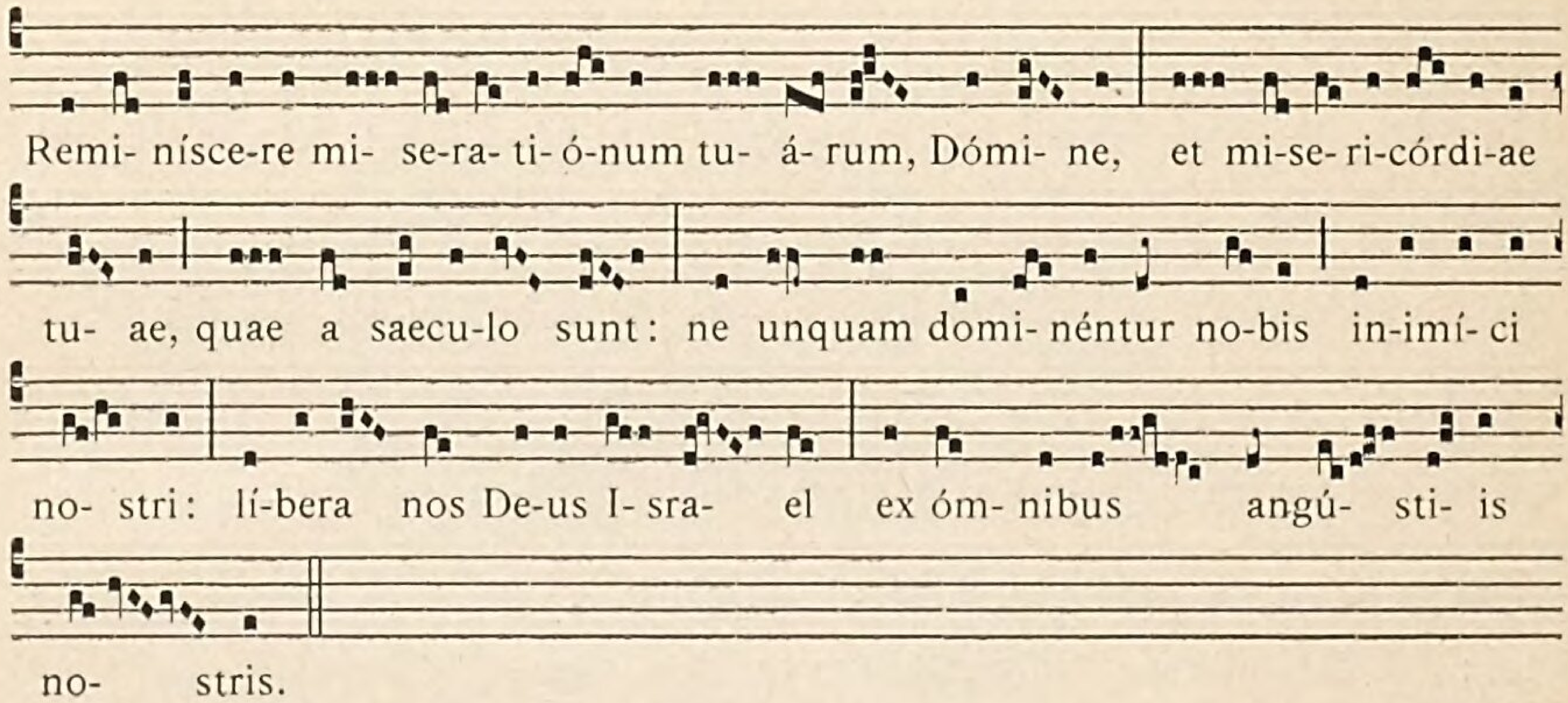


[1] Gerb. I, 214, auch 222. — [2] Lib. Grad. 379. — [3] Ib. 468.

3. Responsorium de B. Maria Virgine [1]:



4. Introitus in Dominica II. in Quadragesimae [2]:



5. Introitus in Dominica II. post Epiphaniam [3]:

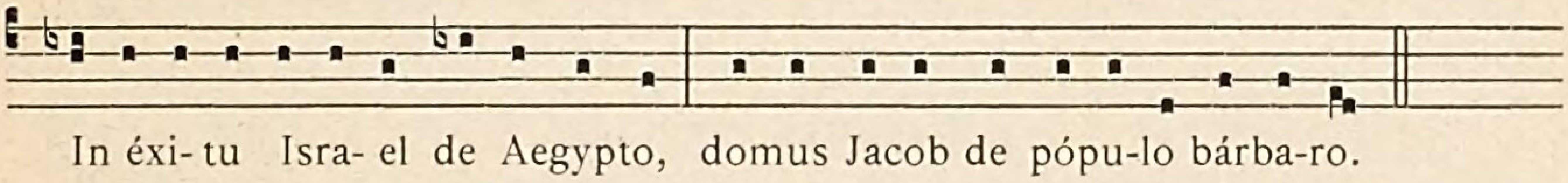


In dieser Melodie macht sich die Dominante f besonders am Anfange der Distinktionen geltend; viermal, bei « omnis », « et (psallat) », « psalmum » und « Altissime » hat der Komponist sie mit der Tristropha ausgezeichnet.

[1] Process. monast., p. 261. — [2] Lib. Grad. 110. — [3] Ib. 62.

Auch die oben (S. 54) mitgeteilte Melodie des Osterintroitus hat unverkennbar zur Dominante den Ton f, wie auch noch sehr viele Andere.

Freiheit herrschte in Bezug auf die Dominanten *in beiden Teilen des Psalmverses*. In der heute gebräuchlichen Psalmodie werden sie auf einer und derselben Dominante rezitiert. Früher bestand dieser Zwang nicht. Es giebt vorgregorianische Melodien, die auf zwei Dominanten aufgebaut sind. Zwei solche haben wir schon kennen gelernt (S. 17). Auch bis in die gregorianische Zeit hinein haben sich noch derartige Melodien erhalten. Der sogenannte Tonus peregrinus rezitiert auf den Dominanten a und g :



Sein hohes Alter wird schon durch Aurelianus Reomensis bezeugt [1]; er ist zum wenigsten ebenso alt, wie die andern Psalmtöne, wenn nicht noch älter. Besonders lehrreich und interessant ist in dieser Beziehung die Psalmodie der *Responsorien*.

In ihrer einfachen Gestalt sieht sie folgendermassen aus [2]:

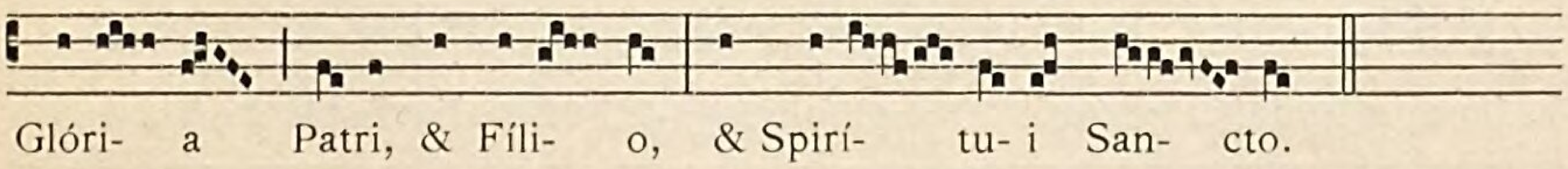
Erster Ton :



Zweiter Ton :



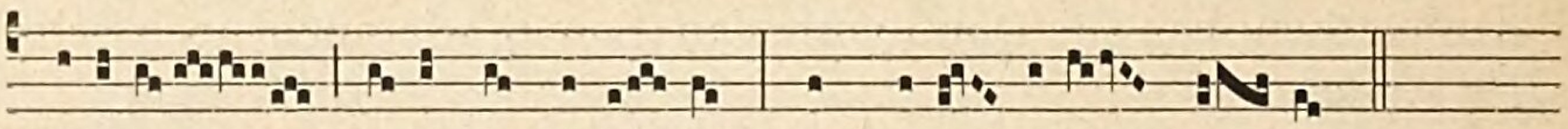
Dritter Ton :



[1] Gerb. I, 52. Aurelian spricht von den oben (S. 191) angeführten Antiphonen, welche die Psalmodie des tonus peregrinus haben und bemerkt : harum versus antiphonarum... quemadmodum ab antiquis, ita a modernis canuntur.

[2] Process. monast. 14.

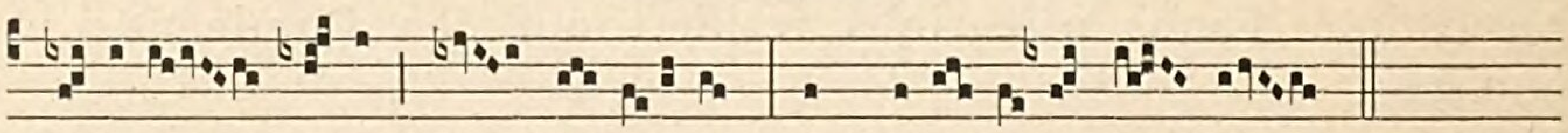
VIERTER TON:



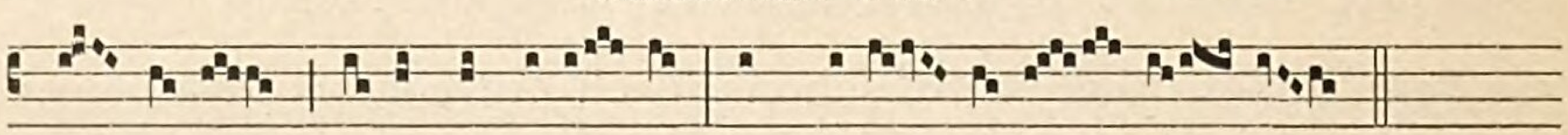
FÜNFTER TON:



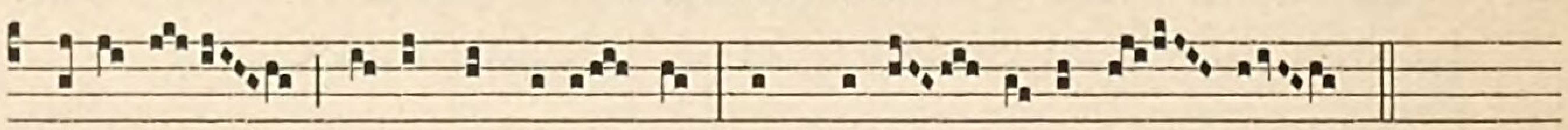
SECHSTER TON:



SIEBENTER TON:



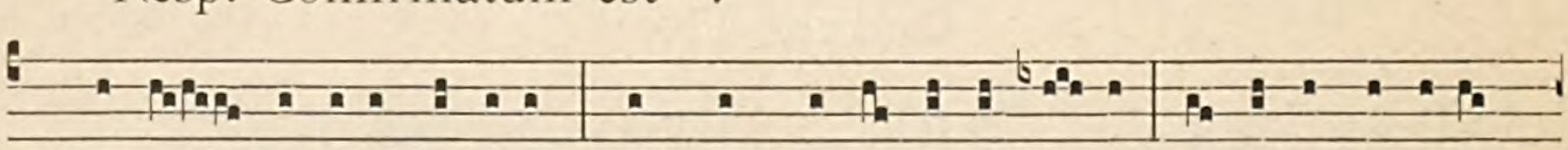
ACHTER TON:

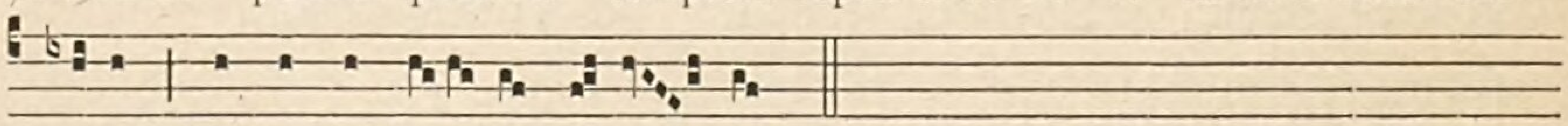


Wenn diese Formeln Texten angepasst werden, die mehr Silben haben, so müssen sie erweitert werden. Hierbei kann man beobachten, dass, mit Ausnahme des 5. Tones, in den Vershälften verschiedene Töne zur Rezitation verwendet werden, d. h. der ganze Vers erhält *zwei* Dominanten. Man vergleiche folgende Formeln:

1. Ton hat Dominanten g und a:

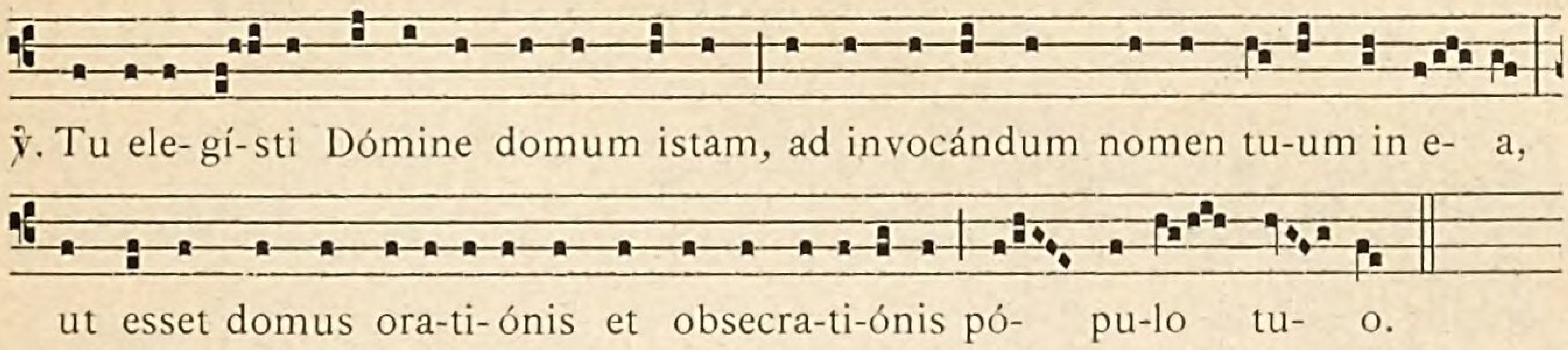
Resp. Confirmatum est [1]:





[1] Process. monast. p. 166.

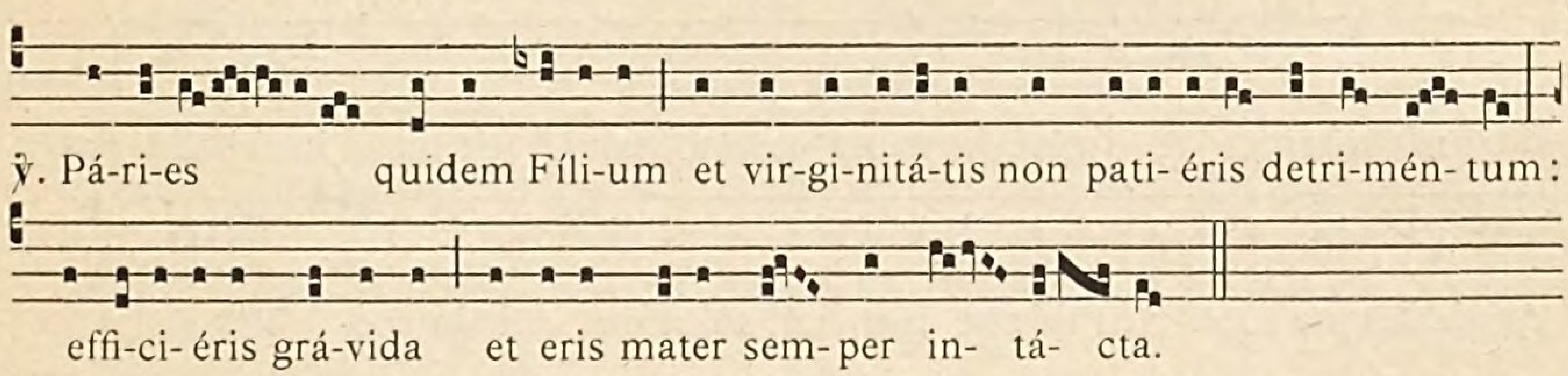
2. *Ton* hat Dominanten f und d:
Resp. Tu, Domine [1]:



3. *Ton* hat Dominanten a und c:
Resp. Iste est Odo [2]:



4. *Ton* hat Dominanten g und f:
Resp. Suscipe verbum [3]:

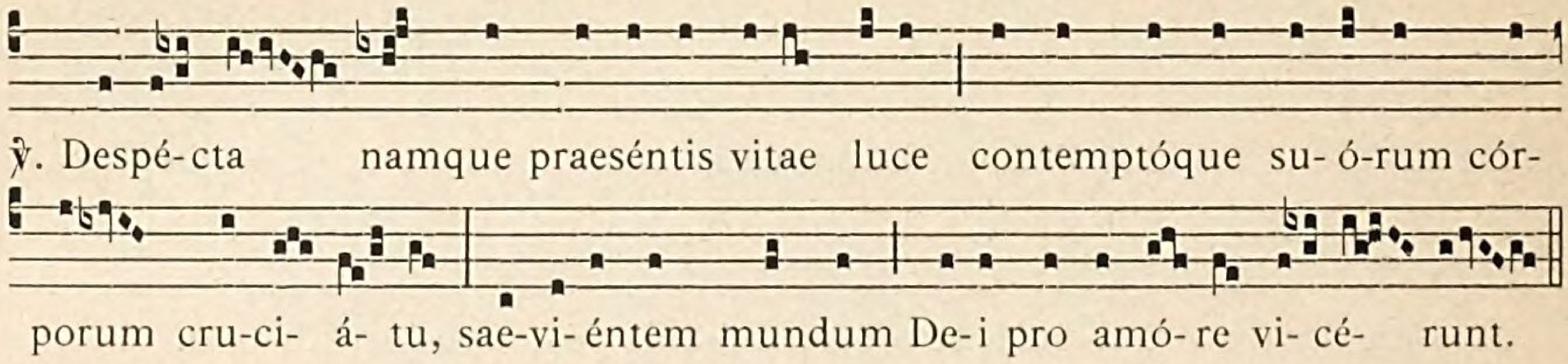


5. *Ton* hat *nur eine* Dominante, c:
Resp. In jejunio [4]:

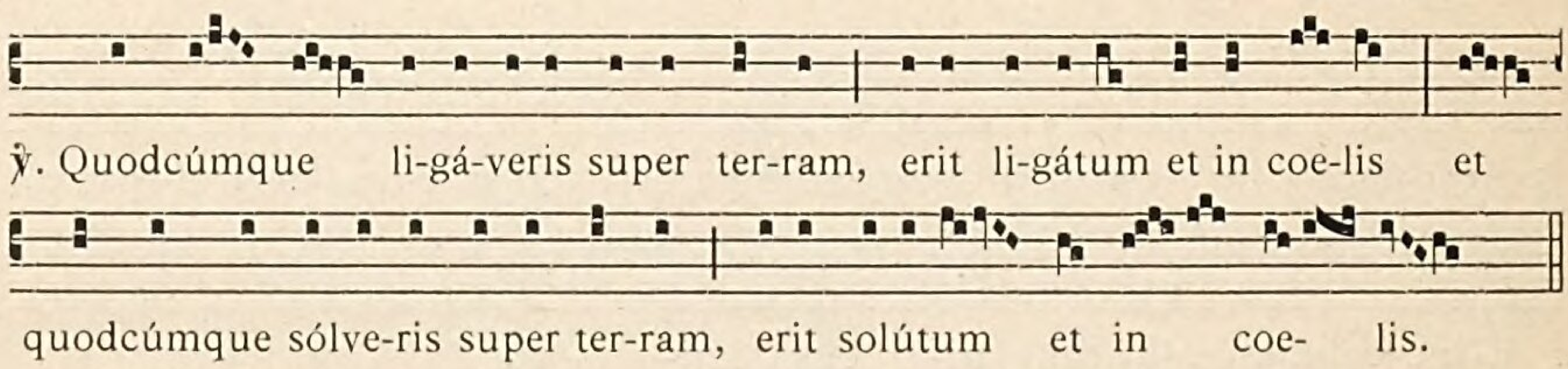


[1] Variae preces ex liturgie tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae. Solesmes 1892, p. 237.
[2] Process. monast., p. 211.
[3] Ib. 245.
[4] Process. mon., p. 50.

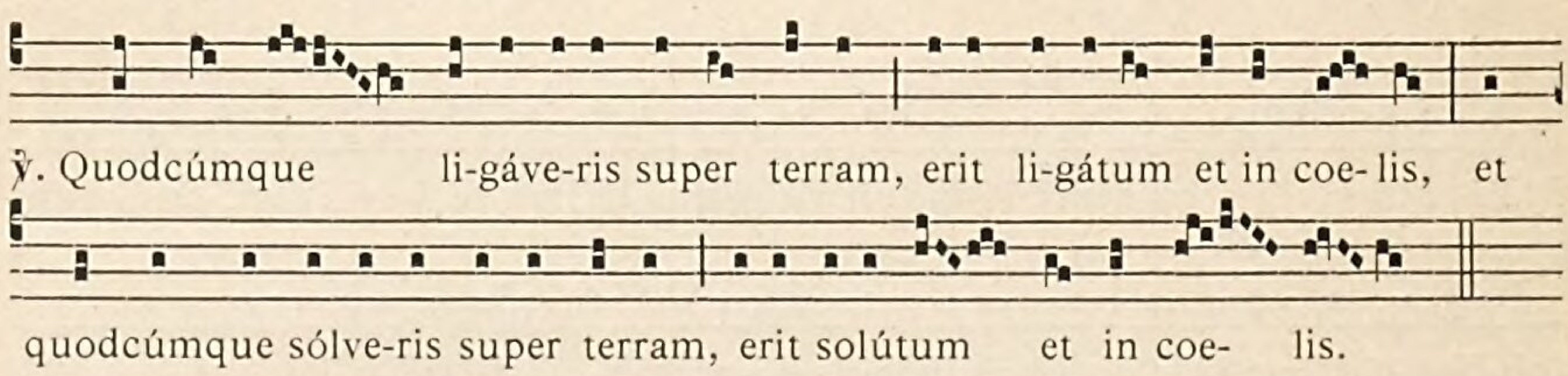
6. Ton hat Doninanten c und f:
Resp. veneranta Martyrum [1]:



7. Ton hat Dominanten c und d:
Resp. Simon Petre [2]:



8. Ton hat Dominanten c und g:
Resp. Tu es pastor [3]:



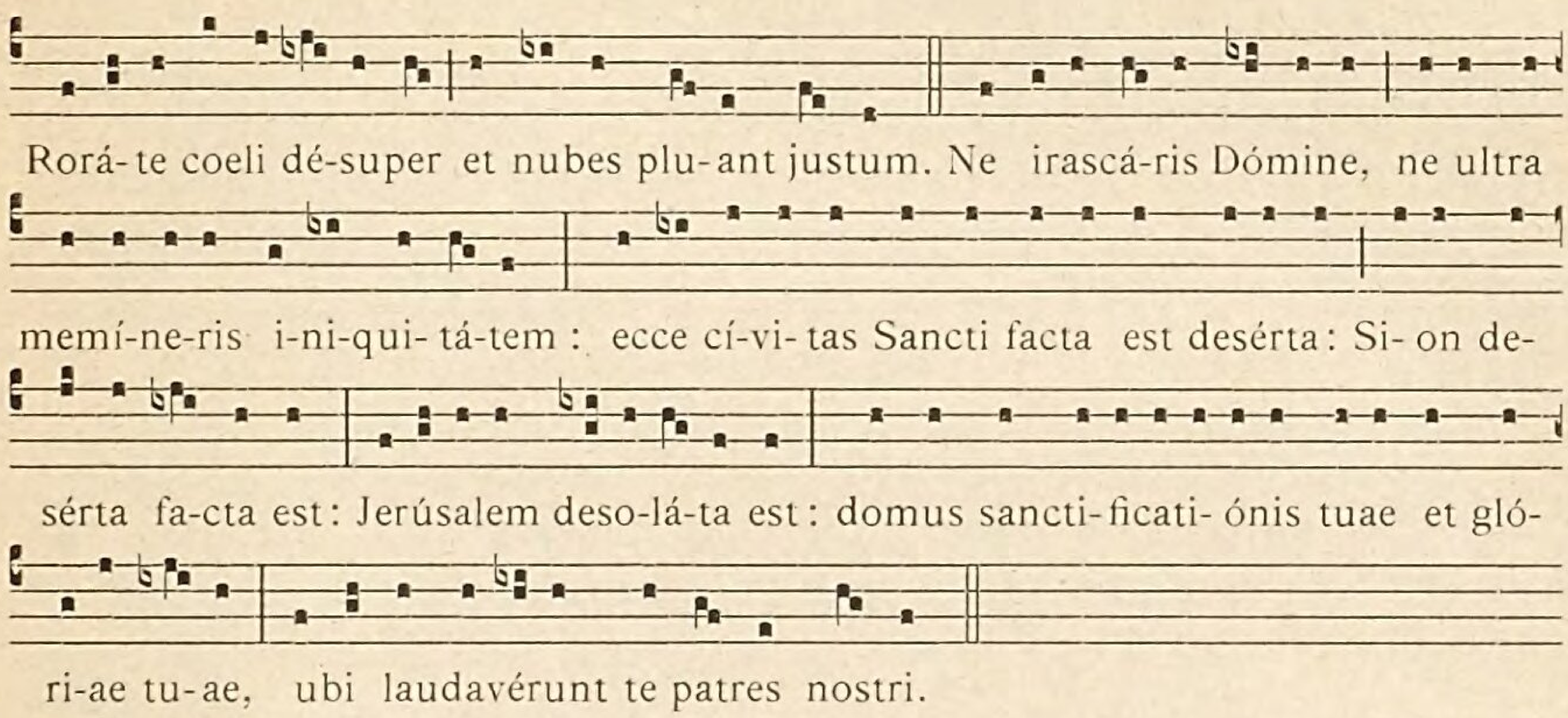
Die Formeln für die andern Modi [4] haben nicht immer zwei ausgesprochene Dominanten, werden darum hier nicht angeführt; will man sie studieren, so möge man vergleichen Process. mon. Resp. Gaude Maria, p. 147, Resp. Laetentur omnes, ebenda p. 122,

[1] Var. prec., p. 246. — [2] Ib. 172. — [3] Process. mon., p. 160.

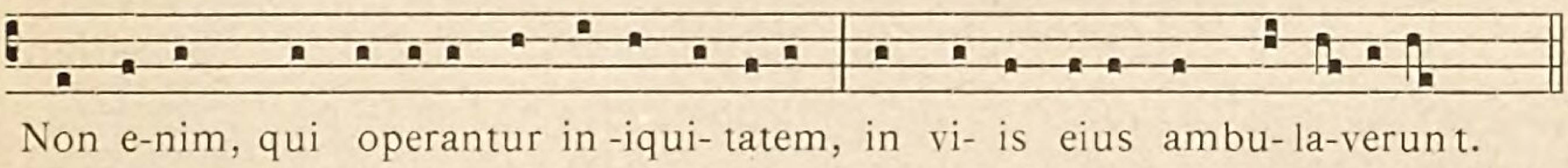
[4] Uebrigens sind die mitgeteilten Responsoriumspsalmodien nicht die einzigen, die vorkommen; wie die einfache des Offiziums, so hat auch diese reichere Psalmodie für jeden Modus nicht nur eine, sondern eine grosse Anzahl von Formeln. Für den 1. modus vergleiche man Process. monasticum, Solesmes, p. 27, 91, 126, 168, 185, 195, für den 2. modus p. 66, 52, für den 3. p. 209, 263, 268, für den 4. p. 204, 265, 268, für den 5. p. 234, 261, 266, für den 6. p. 214, für den 8. p. 269, 308.

Resp. Surgam, Var. prec., p. 113, Resp. Homo quidam, Process. mon., p. 105, Resp. In loco viridi, Var. prec., p. 233 u. a.

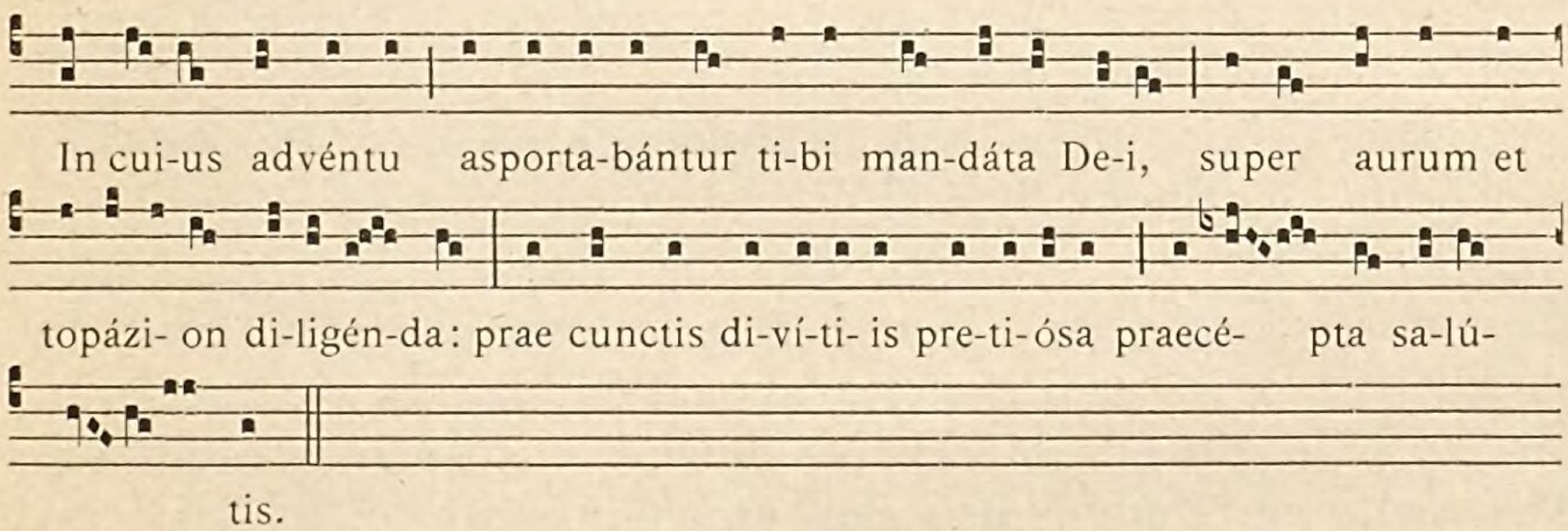
Zwei Dominanten hat auch folgende Antiphon [1] des 1. Tones, a und c:



In derselben Weise werden weitere Verse psalmodiert. Pseudohucbald führt auch folgende Psalmodie [2] an mit den Dominanten h und a:



Drei Dominanten hat das Responsorium des 8. Tones: Quam felix es [3] h, c und g:



[1] Variae preces, p. 55. — [2] Gerb. I, 217 oben. — [3] Process. mon., p. 348.

Noch eigentümlicher ist folgende Psalmodie [1], deren Hälften je zwei verschiedene Dominanten haben (e und f, resp. a und g):

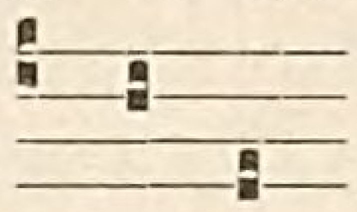


Nach diesen Feststellungen sind wir imstande, die Geschichte der Dominante in grossen Umrissen zu zeichnen. Für die alte Zeit ist hier eine zweifache Freiheit charakteristisch: erstens ist jeder Ton fähig, Dominante zu werden, auf jedem kann eine Psalmrezitation stattfinden, und zweitens kann innerhalb einer längern melodischen Entwicklung von mehreren Dominanten Gebrauch gemacht werden. Als man die Psalmodien nicht mehr für sich allein sang, sondern sie mit ausgesprochenen Melodien (Antiphonen etc.) verband, ergab sich die Notwendigkeit, die vorhandenen Rezitationsformeln den verschiedenen Melodieklassen zuzuweisen, so dass Melodien ähnlichen Charakters dieselben Psalmodien erhielten; vom Standpunkte der spätern Tonartentheorie aus gesprochen, erhielten die verschiedenen Tonarten eigene Psalmodien, nicht nur je eine einzige, sondern mehrere, von denen je nach der melodischen Beschaffenheit der Melodie eine passende ausgewählt wurde. Wir sahen, dass z. B. die Tonart von D wenigstens drei verschiedenen Psalmodien (mit verschiedenen Dominanten) besass.

Später ist in Bezug auf die beiden genannten Punkte eine Aenderung eingetreten. Erstens gab man solchen Psalmodien und Melodien den Vorzug, die nur eine einzige Dominante anerkennen; auf diesem Dominantenstandpunkt stehen auch die allermeisten gregorianischen Gesänge. Wir haben aber bemerkt, dass auch in die spätere Zeit Psalmodien und Melodien mit zwei oder mehreren Dominanten sich erhalten haben, u. a. besonders

[1] Variae preces, S. 149.

die Psalmodien der Responsorien, die wir demnach zu den ältesten Melodien zählen müssen, die im gregorianischen Gesang enthalten sind [1].

Zweitens, seit der Karolingerzeit, als die byzantinische Theorie von 4 authentischen und 4 plagalen Tonarten aufkam, hat jede Tonart nur zwei Dominanten, eine für die authentische und eine für die plagale Form. Bei der Auswahl der Rezitationstypen und Dominanten für die 8 Tonarten ist man bestimmten Grundsätzen nicht gefolgt, im allgemeinen aber gab man, wie gesehen, den authentischen Tonarten eine Psalmodie, welche die Quinte zur Dominante hat, den plagalen eine solche mit der Terz. Wann aus der E-Tonart die Dominante h schwand, lässt sich nicht feststellen, entweder hat hier die Tritonustheorie einen ungerechtfertigten Einfluss ausgeübt, oder aber man kam zu der Dominante c für h auf einem ähnlichen Wege, wie zur Vertauschung des  gegen  [2]. Höchst eigentümlich ist auch die gregorianische Dominante f für die plagale Form des modus E.

In Verlegenheit befanden sich die spätern Sänger bezüglich der Psalmodien der Tonarten von A, H und C. Im Mittelalter hatten diese Tonarten ihre eigene Psalmodie [3]. Als man aber die

[1] Da die Responsorien sich melodisch reich entwickeln, so folgt daraus auch, dass die reich stilisierten Melodien überhaupt nicht erst dem 9. Jahrhundert oder noch spätern angehören, sondern teilweise älter sind, als manche der einfachen, und unsere Aufstellung (oben S. 22 ff), dass schon vor Gregors Zeit es solche reiche liturgischen Lieder gegeben habe, erhält dadurch eine neue Stütze.

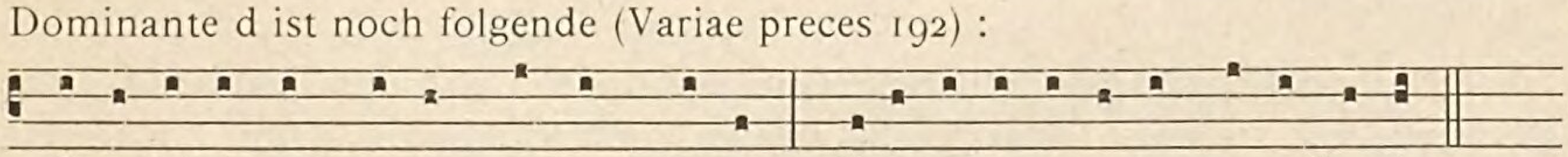
Eine Psalmodie mit den Dominanten f und e ist auch folgende (Var. prec. 104):



Mi-se-ré-re me-i De-us se-cúndum magnam mi-se-ri-córdi- am tu-am.

[2] Namentlich deutsche Handschriften übertragen diesen Podatus gerne mit der kleinen Terz, während italienische und französische die ursprüngliche Lesart mit der Sekunde festhalten.

[3] Man vergleiche S. 200 oben; eine Psalmodie der Modus A mit der Dominante d ist noch folgende (Variae preces 192):



E-ructávit cor me-um verbum bonum: dico ego o-pe-ra me- a Re-gi.

Vielleicht könnte man sie als die plagale, den tonus peregrinus als die authentische Psalmodie des modus A bezeichnen.

Finalen A, H und C für voces affinales von D, E und F erklärte, um sie mit dem byzantinischen Tonartensystem in Einklang zu bringen, hat man den betreffenden Melodien meist die Psalmodie der modi D, E und F zuerkannt. So ist es bis heute geblieben, wovon man sich leicht durch einen Blick in die gregorianischen Bücher überzeugen kann. Zuweilen aber, und namentlich in den Responsorienmelodien erhielt sich die originale Psalmodie.

Der mittelalterliche Ausdruck für Dominante ist *tenor*. Schon Joannes Cotto kennt die ausgebildete Dominantentheorie und spricht sich darüber also aus [1]: «tenores» heissen die Töne, mit denen die erste Silbe des *saeculorum amen* in den verschiedenen Tonarten beginnt. Sie halten (tenent) den Schlüssel für die Modulationen und lassen die Tonart des Gesanges leicht erkennen. Wie die acht Tonarten nur vier Finaltöne haben, so giebt es für die acht Tonarten auch nur vier tenores; aber die Verteilung auf die Tonarten ist bei letztern eine andere. Während je zwei Tonarten eine Finale haben, sind zwei Töne tenor für je eine Tonart (f für die zweite und d für die siebente), zwei andere für je drei Tonarten (a für die erste, vierte und sechste und c für die dritte, fünfte und achte).

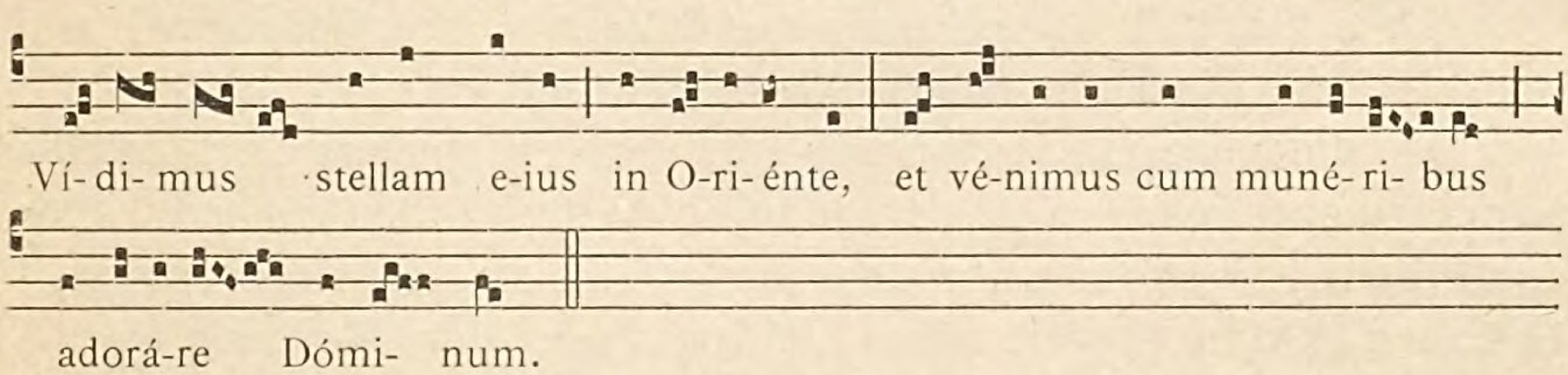
Ein nicht geringes Gewicht legten die alten Komponisten auf die Gestaltung der *Periodenschlüsse*, der Schlüsse der Teile einer Melodie. Man kann sehr oft beobachten, wie diese durch eine sehr feine Erwägung des Textes ihre Form erhalten haben. Die Abschnitte, in welche ein logischer Gedanke zerfällt, sind nicht alle an Bedeutung gleich; in einer grossen Gedankenverbindung giebt es Gedanken von grösserem und geringerem Werte, solche, die zum Verständnis des Ganzen ein Wesentliches hinzubringen und solche, die nur nebensächliches aussagen. Ueberträgt man dies Verhältnis auf die Musik, so wäre es verkehrt, wenn man wichtige Teile des Textes nur ganz kurz oder mit unbedeutenden, nichtssagenden Tönen umkleiden, geringere Gedanken dagegen musikalisch übermässig hervorheben wollte. Vielmehr

[1] Gerbert II, 243. Sonderbarer Weise begründet Cotto die Thatsache, dass die zweite und siebente Tonart je eine eigene Dominante haben, damit, dass jener von allen Tonarten am meisten in die Tiefe, dieser am meisten in die Höhe gehe. Die Darlegung Cottos lag Johannes de Muris vor, der (Gerbert III, 228) sich fast wörtlich an sie anschliesst.

muss auch hier die Musik die getreue Interpretin des Textes sein ; sie hat in ihren Ausdehnungsverhältnissen gleichen Schritt zu halten mit dem logischen Werte der Gedanken. Insbesondere gilt dies von den Schlüssen, die innerhalb der Melodie gemacht werden.

Das Verständnis einer Melodie besonders mit Rücksicht auf das Band, welches alle Teile zusammenhält, ihre einheitliche Wirkung wird unterstützt durch geschickte Periodenschlüsse. Je mehr diese den Endschlüssen gleichen, je entschiedener sie sind, desto leichter fallen für den Hörer die Teile auseinander, und es entsteht ein Eindruck analog dem, den ein Redner hervorruft, wenn er alle oder viele Nebensätze mit demselben Tonfall abschliesst wie den ganzen Satz. Ein solcher Vortrag wirkt nicht nur langweilig, sondern ist auch unlogisch. Wohl aber wird man es billigen, wenn die musikalischen Teilschlüsse um so mehr oder weniger dem Ganzschlusse gleichen, je grösser oder geringer der logische Abschluss ist, der an der betreffenden Stelle gemacht wird. Es wird am besten sein, diese Verhältnisse an einem Beispiele zu erläutern.

Die Communio zum Feste der heiligen drei Könige lautet so :



Der Text besteht aus zwei fast gleich langen Teilen,

Vidimus stellam eius in Oriente,
Et venimus cum muneribus adorare eum.

Ein logischer Teilschluss ist demnach bei « Oriente » vorhanden, es schliesst die erste Hälfte des Stückes. Der Komponist hatte also das Recht, hier einen an den Ganzschluss erinnernden Schluss anzubringen. In der That schliesst dies Wort auch mit der Tonika. Das Stück ist aber hier noch nicht zu Ende, es kommt vielmehr etwas noch Wichtiges. Darum macht die alte Choralmelodie an dieser Stelle zwar einen Schluss mit E, aber nur einen Halbschluss ; der Ton E ist anders vorbereitet, wie bei einem vollkommnen Schluss, er wird durch einen Sprung von

oben erreicht, der die Vorstellung des vollständigen Schlusses unmöglich macht. Bei « Dominum » dagegen ist der Schluss auch musikalisch ein absoluter.

Das Wort « Vidimus » zu Beginne der Communio sagt an und für sich nichts, sondern erhält seinen Inhalt erst durch « stellam eius ». Aus diesem Grunde ist der letze Ton der Phrase nicht durch die Tonika gebildet, — das wäre modern und würde die Empfindung nahe legen, hier sei ein Gedanke zu Ende — sondern durch einen andern Ton, der die Phantasie zwingt, auf das Folgende zu achten, der ihr sagt, dass der logische Gedanke noch nicht zu Ende ist. Ein Schreiber dürfte ja auch hinter « vidimus » keinen Punkt setzen.

Die Communio vom ersten Adventsonntag beginnt also :



Der Schluss vermittelst des C ist die musikalische Andeutung dessen, dass mit dem Worte « Dominus » kein Gedanke zu Ende ist (die Tonika des Stückes ist d).

Namentlich die Antiphonen des Offiziums offenbaren in ihren Periodenschlüssen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit.

Das moderne Gesetz, dass die Schlüsse innerhalb der Melodie soviel wie möglich auf der Tonika stattzufinden haben, oder auf einem ihr verwandten Ton, erklärt sich aus harmonischen Gründen. Oddo gewährt den Schlusstönen der Perioden genau dieselbe Freiheit, wie dem Anfangstone der Melodie : Distinctiones quoque, id est, loca, in quibus repausamus in cantu, et in quibus cantum dividimus, in eisdem vocibus debere finiri in unoquoque modo, in quibus possunt incipere cantus eius modi, manifestum est [1].

Es ist indes nicht zu leugnen, dass einige Theoretiker zu einer der modernen nahestehenden Auffassung hinneigten ; so sagt Guido [2], dass accurati cantus in finalem vocem maxime *distinctiones* mittant. Guido hält also solche Gesänge, welche auch die Perioden vermittelst der Finalis beenden, für sorgfältiger komponiert. Er befindet sich damit im Widerspruch nicht nur

[1] Gerbert I, 257. — [2] Ebenda II, 12.

mit der gregorianischen Praxis, die an tausend Stellen andern Normen folgt, sondern auch mit der vorurteilslosen künstlerischen Betrachtung. Je mehr Schlüsse auf der Tonika stattfinden, je mehr sich die Cadenzen gleichen, desto leichter fällt für den Hörer alles auseinander, und er hört gleichwertig nebeneinandergestellte Teile, anstatt eines logischen sich entwickelnden Organismus.

Häufig schliessen die Teile einer Choralmelodie auf den Dominanten. Als Teilschlüsse wirken aber die andern Töne ebenso ausgezeichnet: in der Tonart von D klingt ein Schluss auf e ausserordentlich schön und anregend, nicht gerade so ein Schluss auf g. In der Tonart von E wirken Schlüsse auf d, f und a sehr gut; gerade diese sind von den alten Komponisten mit Vorliebe an hervorragende Stellen der Melodie gesetzt.

Ueber den Bau der gregorianischen Melodien wäre hier noch vieles zu sagen, insbesondere über das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander. Da jedoch solche Dinge sich besser unter dem Gesichtspunkte des Rhythmus betrachten lassen, so versparen wir sie auf das folgende Kapitel. Melodie und Rhythmus durchdringen sich ja gegenseitig; ein jedes Glied einer melodischen Kette wirkt in gleicher Weise als Bestandteil einer rhythmischen Eintwicklung. Die Krone der gregorianischen Melodik bildet ihre Rhythmik. Noch andere Betrachtungen, über die Textbehandlung etc., die auch hier Platz haben könnten, werden durch eine besondere Behandlung gewinnen.

Viertes Kapitel

Rhythmus und Gliederung der gregorianischen Gesänge.

Der gregorianische Rhythmus ist von so eigenartiger Natur, dass sein Mangel die alten Melodien in ihren innersten Wesen trifft; ohne ihn könnte man die gregorianischen Noten haben, nicht aber die gregorianischen Melodien. Uebersichtliche Gruppierung und Beziehung der Töne aufeinander, Symmetrie und Ebenmass, welches die Haupteigenschaften der Choralrhythmus sind, kann die absolute Melodie nicht entbehren, wenn sie nicht auf ihren künstlerischen Wert verzichten will. Die ganze Summe ästhetischer Befriedigung, die unsere mehrstimmigen Tonwerke in uns hervorrufen, wurde im ersten christlichen Jahrtausend durch die feinere melodische und rhythmische Entfaltung der Gesänge erzielt; je weniger die Phantasie durch etwas ausserhalb der puren Melodie liegendes gestört wurde, desto grössere Sorgfalt wurde auf diese beiden Dinge verwendet. In den alten Melodien herrscht darum ein vielgestaltiges rhythmisches Leben, voll Schönheit und Geist, dem gegenüber der moderne Taktrhythmus sich fast schablonenhaft ausnimmt.

Es wird niemand im Ernste bestreiten, dass die hochbegabten Männer, denen wir die gregorianischen Melodien verdanken, ein feineres Gefühl für Logik in der Melodie und im Rhythmus besessen haben als wir. Die moderne Musik hat den logischen Zusammenhang einer längern musikalischen Entwicklung fast ausschliesslich in die Harmonie gelegt. Die Zusammenklänge, welche die Melodie umgeben und einhüllen, vollziehen in sich den Prozess der logischen Ordnung, bilden von Anfang bis zu Ende eine nach bestimmten Gesetzen geregelte Entwicklung [1]. Anders ist es mit der absoluten Melodie. Sie muss in sich selbst

[1] Die sogenannte Harmonielehre beschäftigt sich mit dieser Logik der Harmoniefolgen.

Einheit und Ordnung, Zusammenhang und Entwicklung schaffen, wenn sie eine künstlerische Existenzberechtigung haben soll. In allem, was die Kunst schafft, tritt diese Beziehung der Teile aufeinander zu Tage. Ein Gebäude, welches nicht nach künstlerischen Proportionen aufgerichtet ist, vermag keinen aesthetischen Eindruck zu erwecken. Die schönsten Formen des Ebenmasses offenbaren sich an der Wundergestalt des menschlichen Körpers. Ein solcher mit nur einem Arm oder einem verstümmelten Bein entbehrt der Proportion und der künstlerischen Schönheit. Die Gesetze der Ordnung und des Ebenmasses sind ewig, nicht ungestraft wird sie die Kunst ausser Acht lassen.

Da die neuere Zeit das Gefühl für logischen Zusammenhang rein melodischer Modulation fast verloren hat, so musste es schwer sein, den alten Rhythmus wieder zu entdecken. Die Vorliebe für Polyphonie und Instrumentalmusik vernichtete den letzten Rest, der vielleicht von der Tradition des Vortrages noch übrig war. Dazu kommt der Umstand, dass die alten Musiktraktate die rhythmische Seite der gregorianischen Melodien fast ganz auser Acht lassen. Sie hatten keine Veranlassung, über Dinge sich auszusprechen, die jeder aus dem täglichen Gebrauche wusste, die von Lehrer auf Schüler sich vererbten [1].

Als um die Mitte unseres Jahrhunderts das Studium der alten Kunst wieder in Angriff genommen wurde, stellte man die verschiedenartigsten rhythmischen Systeme auf. Es hat keinen Zweck, dieselben der Reihe nach aufzuführen. Wunderbar aber kann es nicht erscheinen, dass man sogar den Taktrhythmus im Choral wiederfinden wollte. Der ehrwürdige P. Lambillotte hat durch altgriechische Schriftsteller sich zu dieser schweren Verkennung des Choralrhythmus verleiten lassen [2]. Nicht gerade

[1] Guido von Arezzo sagt sehr treffend : Haec et huiusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur. Gerbert II, 16.

[2] Esthétique, Théorie et Pratique du Chant Grégorien. Paris 1855, p. 276 ff. Neuerdings wollen französische Musiker in einer fast unglaublichen Verblendung den Choral wieder mensurieren. Man kann sich durch Einsicht in die Beilagen ihres Organs, des Néochorisme, eine Vorstellung von diesem schauerlichen Verfahren bilden. Uebrigens ist dasselbe nicht neu. Ein Recueil de Messes et d'autres pièces de chant, Anneci 1840, verfolgt ähnliche Tendenzen, ebenso ein Nouveau recueil de Messes anciennes et nouvelles. En plain chant ordinaire et composé, tiré de la musique des meilleurs auteurs, et de bon goût. Avignon 1811.

soweit geht die heute weitverbreitete Ansicht, dass der Choralrhythmus lange, kurze und mittelkurze Töne kenne. Sie ist entstanden aus einer verkehrten Auffassung der Choralnoten. In den mittelalterlichen Handschriften bedeutet es für die Dauer des Tones nichts, ob sein Zeichen ein Punkt oder eine Virga ist. Das Zeichen ◆ ist nur eine Art des ■, die sich von selbst einstellt, wenn man fallende Tongruppen (Climacus etc.) aufzeichnet. Dementsprechend hat man als Normalnote, als einzeln über einer Silbe stehende Note in Italien die Virga ▜, in Spanien das rhombenförmige ◆ und in Frankreich das quadratische Punctum ■ angewendet [1]. Die seit 1100 mächtig emporblühende mehrstimmige Musik bemächtigte sich dieser Zeichen; da sie aber auf die Dauer ohne die Mensur nicht auskommen kann, so erhielten die Choralnoten hier rhythmisch verschiedenen Wert und gleichzeitig die Namen Longa, Brevis und Semibrevis [2]; die Longa umfasste das Doppelte oder Dreifache der Brevis und diese das Doppelte oder Dreifache der Semibrevis. Man hatte nun eine zweifache Verwendung einer und derselben Zeichen. Als Choralnoten waren sie rhythmisch gleichbedeutend, als Mensuralnoten verschieden. Die aller Herzen gefangen nehmende Mensuralmusik trug, wie immer in solchen Fällen, den Sieg davon. Von nun an sprechen auch die Choraltheoretiker von Longa, Brevis und Semibrevis, man übertrug diese Begriffe in die alte Kunst, womit natürlich der gregorianische Rhythmus verloren war. Für den Vortrag hatte dieser Vorgang die Wirkung, dass die anmutigen Gruppen der gregorianischen Kantilene sich in einzelne, oft derb und platt vorgetragenen Töne auflöste, ein Uebel, das durch die Vorstellung, dass betonte und lange Silben identisch seien, noch verschlimmert werden musste. Allerdings vollzog sich diese Wandlung nicht auf einmal; aus anderen Thatsachen lässt sich aber der Schluss ziehen, dass um 1600 die Kenntnis des

[1] Pothier, greg. Melodien, S. 83, vergl. auch ebenda S. 71 und 72, sowie in diesem Buche, S. 403.

[2] Um nur einen Autor anzuführen, der englische Benediktiner Walter Odington, in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts blühend, sagt (Coussemaker, Scriptores I. 235): Longa vocatur, quae prius virga dicitur nota, brevis vocatur, quae prius dicitur punctus. In dem Musiklexikon von Riemann ist mit Rücksicht auf genannten Autor die Notiz, S. 561, Sp. 2, Zeile 3 (sub Kontrapunkt) nach S. 753, Sp. 2, Zeile 2 (sub W. Odington) zu berichtigen.

gregorianischen Rhythmus fast vollständig abhanden gekommen war.

Das Verdienst, den Choralrhythmus in unserer Zeit zuerst wieder zur Anwendung gebracht zu haben, gebührt den Mönchen des Klosters Solesmes, die durch Auflesen und Abwägen der wenigen, in den mittelalterlichen Schriften enthaltenen Angaben, durch Erforschung der Gesetze der lateinischen Prosa, sowie durch praktische Versuche ihn und die entsprechende Art des Vortrages neu entdeckten. Besonders waren es Dom Jausion und Dom Pothier, welche Bahn brachen. Seither hat noch Dom Mocquereau aus der alten Notation wichtige Details hervorgezogen. Hier kann nur die theoretische Seite des Choralrhythmus in Frage kommen [1].

Der Rhythmus der gregorianischen Melodien ist kein anderer, als der Rhythmus der Sprache und zwar der ungebundenen Sprache, der Prosa.

Ueber den Rhythmus der Kunstprosa, den oratorischen Rhythmus, haben die alten Grammatiker sehr feine Bemerkungen hinterlassen, besonders Cicero und Quintilian [2]. Nach ihnen besteht der Unterschied zwischen metrischer und prosaischer Rede darin, dass erstere gehalten ist, ein bestimmtes rhythmisches Schema immer wiederzubringen, während letztere darin mit Freiheit vorgeht. Wenn man einem Redner zuhört, wird man bald bemerken, dass er in der Aufeinanderfolge betonter und unbetonter Silben, der Hebungen und Senkungen, eine dem Ohre wohlthuende Abwechslung befolgt. Cicero nennt es einen Fehler, wenn man in der Prosa Verse mache. Eine solche Gebundenheit widerstrebt ihr ; sie ist aber nicht wild und ohne Schranken frei, sie wird das Ebenmass nicht ausser Acht lassen.

Der metrische Rhythmus in Musik umgesetzt, ergiebt den modernen Rhythmus, die musikalische Form des Prosarhythmus ist der gregorianische Rhythmus.

Das kleinste rhythmische Mass in der modernen Musik sind

[1] Für die praktische Seite der Frage vergl. Dom Pothier, greg. Choral 127 ff, Kienle, Choralschule 51, Schmitt, méthode pratique du Chant Grégorien, Paris 1885, 28 ff, Pal. mus. II die Abhandlung über die liquescierenden Neumen, IV für den Vortrag der Pressus, dem in St. Gallischen Handschriften regelmässig ein c (celeriter) vorausgeht etc.

[2] Kienle 55 teilt einige schöne mit.

Zeitteile, deren je zwei, drei oder ihr vielfaches zu einer Einheit sich zusammenschliessen, dem sogenannten Takt. Die Teilung einer längern musikalischen Bewegung in solche, immer gleiche Teile wird ermöglicht durch die Betonung seines ersten Gliedes, des guten Taktteiles. Aus lauter solchen gleichen Teilen besteht ein modernes Tonstück ; es wird jedoch nicht einfach Takt neben Takt gesetzt, es bilden sich vielmehr grössere Gruppen, von zwei oder vier etc. Takten, die wieder eine Einheit bilden ; auch diese Gruppen sind meist einander gleich. Zwei oder mehrere solcher Gruppen machen dann eine Periode aus; diese Perioden bilden noch grössere Zusammenfassungen. Das Wesen des modernen Rhythmus ist demnach die Nebeneinandersetzung gleich langer, kleiner Werte zu kleinern und grössern, gleich langen Gruppen.

Wenn man im modernen Rhythmus alles fortlässt, was Schema und Zwang bedeutet und dafür Freiheit einsetzt, so hat man den Rhythmus der Choralmelodien. In der heutigen Musik sind die kleinsten Zeitteile mathematisch gleich lang ; steht ein Stück im $^3/_8$ Takt, so wissen wir, dass das eine Achtel genau so lange zu dauern hat, wie das andere. Im Choral giebt es solchen Zwang nicht, die kleinsten rhythmischen Werte, die einzelnen Töne, sind nicht absolut gleich lang, sondern nur ungefähr ; hier nimmt ein jeder Ton soviel Zeit in Anspruch, als die zu ihm gehörige Textsilbe erfordert. Auch der Choral setzt seine kleinen rhythmischen Teile zu Gruppen zusammen ; während aber in der modernen Musik auch diese (alle Takte) gleich lang sind, bewahrt der Choral auch hier seine Freiheit, die einzelnen aufeinanderfolgenden Gruppen sind nicht immer gleich lang, auf Gruppen von 4 Tönen folgen solche von 3, von 2 Tönen ; wohl aber wird dabei die Eurhythmie beachtet. Endlich sind auch die grössern Gruppen im Choral, die Distinctionen, nicht alle gleich lang, sie können es sein, im Prinzip herrscht aber schönste und feinste Mannigfaltigkeit.

Unter den wenigen Andeutungen, welche die mittelalterlichen Traktate über den Choralrhythmus machen, beziehen sich die meisten auf die Aehnlichkeit der Choralmelodie mit Verhältnissen der Sprache. Oddo giebt in seiner Schrift de musica [1] folgende Auseinandersetzung : das kleinste Element in der Rede ist der

[1] Gerbert, scriptores I, 275.

Buchstabe, von denen zwei, drei oder vier zusammenkommen, um eine *Silbe* zu bilden ; zuweilen genügt auch ein einziger (ein Vokal). Ebenso schliessen sich in der Musik zwei oder mehr Töne zu einer *musikalischen Silbe* zusammen ; auch da kann ein einziger Ton gelegentlich die Bedeutung einer Silbe haben. Wie weiter in der Sprache aus der Verbindung von Silben *Wörter* entstehen, so ergeben sich durch Aneinanderfügung von kleinen Tongruppen (der musikalischen Silben) musikalische *Abschnitte* (musicae partes). *Distinctio* ist endlich die noch grössere Zusammenfassung (was wir *Periode* nennen), in welche die Musikstücke, Antiphonen, Responsorien etc. zerfallen.

Oddo geht weiter [1] und verbreitet sich eingehender über die kleine Tongruppe, die musica syllaba. Er lehrt in Uebereinstimmung mit der Praxis der Melodien, dass eine Silbe durch einen einzigen Ton gebildet werden könne, der dann häufig ein- oder zweimal wiederholt werde [2]. Weiter gebe es der Möglichkeiten, zwei verschiedene Töne zu einer Silbe zusammentreten zu lassen, sehr viele. Da, wie wir gleich sehen werden, Guido von Arezzo denselben Gegenstand ausführlich darstellt, so wollen wir der Erörterung des Oddo nicht weiter folgen. Er macht noch darauf aufmerksam [3], dass das gregorianische Antiphonar diese Lehre durchaus bestätige, und dass gerade diese Uebersichtlichkeit der melodischen Linie und ihrer Gliederung den Gesang so leicht mache ; besonders die Knaben hätten ihre Freude an Melodien, die übersichtlich und schön gegliedert seien.

Ausgezeichnete Bemerkungen über den Choralrhythmus stehen im 15. und 16. Kapitel des Micrologus de disciplina artis musicae des Guido von Arezzo [4]. Die sechs möglichen Tonschritte im Choral (Halb-, Ganzton, beide Terzen, Quart und Quint), können, so führt er im 16. Kapitel aus, in zweifacher Weise zur Melodiebildung gebraucht werden, steigend und fallend (arsi et thesi). Jede *Neume* (hier mit Gruppe gleichbedeutend) besteht aus arsis und thesis, mit Ausnahme der notae simplices und

[1] Ib. 276.

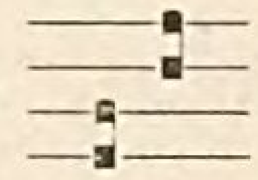
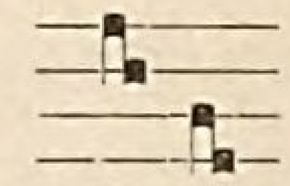
[2] Die Neumenzeichen dafür sind die Bi- und Tristropha.

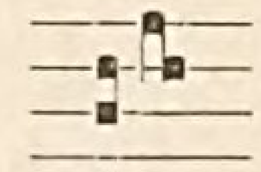
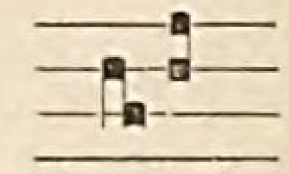
[3] Ib. 278.

[4] Gerbert II, ff. 14-18. Das 15. Kapitel ist, nachdem der Congress zu Arezzo (1883) auf dasselbe aufmerksam gemacht hatte, auch in Zeitschriften abgedruckt und erklärt worden. So im Gregoriusblatt 1883, S. 53 u. a.

repercussae. Es kann ja, wie gesehen, eine Gruppe durch einen einzigen bedeutsamen Ton, wie auch durch Wiederholung eines und desselben Tones gebildet werden.

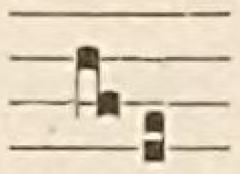
Der Möglichkeiten, auf- und absteigende Intervalle (arsis und thesis) zu einer Neume zu verbinden, giebt es viele, und zwar kann arsis mit arsis, thesis mit thesis, arsis mit thesis und thesis mit arsis verbunden werden. So ergeben sich folgende Verbindungen :

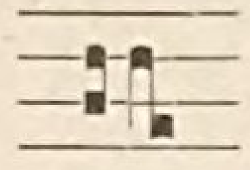
arsis mit arsis  thesis mit thesis 

arsis mit thesis  thesis mit arsis 

In allen diesen Fällen können die die Neumen konstituierenden Elemente ähnlich sein und unähnlich (similes et dissimiles), also eine Terz kann mit einer Terz (similes), aber auch mit einer Quart, Secund, Quint (dissimiles) verbunden werden. Hier giebt es aber wieder neue Möglichkeiten. Die Verbindung kann in fünffacher Art geschehen : der eine motus (Tonbewegung, Intervall) ist dem andern praepositus (vor ihm liegend), in superioribus positus, (also höher, über ihm liegend), oder suppositus (das umgekehrte besagend,) oder appositus, (wenn der Endton des ersten motus mit dem Anfangston des zweiten zusammenfällt), interpositus (eingeschaltet) oder commixtus, (wenn die vorigen Arten mit einander gemischt werden). Folgende Beispiele mögen die Sache veranschaulichen :

1 motus motui praepositus z. B. 

2 « « suppositus z. B. 

3 « « appositus z. B. 

4 « « interpositus z. B. 

5 « « commixtus z. B. partim interpositus, partim suppositus;  hier ist der erste Ton des zweiten Intervalles dem ersten Intervall interpositus, der zweite dagegen subpositus.

Viel zahlreicher werden diese Möglichkeiten secundum laxationis et acuminis, augmenti vel detrimenti, modorum quoque

varias qualitates, das heisst: die motus können weiter verschieden sein an Weite des Intervalles, auch lässt ein Intervall selbst verschiedene Möglichkeiten zu, z. B. die Terz, die bald gross, bald klein ist.

Diese ganze Auseinandersetzung hat etwas Schematisches an sich; sie will systematisch alle Möglichkeiten der Verbindung kleiner Teile zu Gruppen in der Melodie, die einzelnen Steinchen, aus denen eine Melodie sich aufbaut, sowie ihre möglichen einfachen Verbindungen darlegen. An sich hat sie wenig Wert, sie erhält aber einen solchen, wenn man sie als Vorstufe betrachtet zu etwas Höherem. Im 15. Kapitel setzt Guido nämlich auseinander, wie dies Aneinanderreihen von kleinern und grössern Gruppen statt haben muss, damit eine schöne Melodie herauskommt. Guido giebt darin nicht eine erschöpfende Behandlung der rhythmischen Gliederung einer Melodie, es sind nur einige Winke, die ihm eine feine und scharfsinnige Beobachtung der gregorianischen Lieder eingab. Sie sind aber bedeutsam und zahlreich genug, um den Schleier zu heben, der über der alten Kunst liegt. Es sind keine theoretischen Finessen [1], noch auch haben sie mit instrumentalen Dingen zu thun [2]; es sind Abstraktionen aus den gregorianischen Melodien. Wir werden sehen, dass der Choral wirklich so beschaffen ist, wie Guido es lehrt. Hier mögen die Hauptgedanken des Kapitels folgen; wo es nötig ist, sind erklärende Zusätze gemacht.

« Igitur, quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus: ita et in harmonia (in der harmonisch geordneten Reihe der Töne, also Melodie) sunt *phthongi*, i. e. soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas;* ipsae solae vel duplicatae *neumam*, i. e. partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures *distinctionem* faciunt (i. e. congruum respirationis locum). De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, i. e. mora ultimae vocis (der Ruhepunkt auf dem letzten Tone einer Gruppe), qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctionibus, signum in his divisionibus existit. In Aufzeichnung wie Vortrag, lehrt Guido,

[1] Wie Riemann, Gesch. der Notenschrift 194, anzunehmen scheint.

[2] Wie im Cäcilienkalender 1884, S. 42 angedeutet ist.

soll Rücksicht genommen werden auf die Zusammengehörigkeit der Töne zu Gruppen. Der Raum zwischen den syllabae soll nicht so gross sein, wie zwischen den partes; und die distinctiones sollen noch mehr getrennt erscheinen, als die partes [1]. Dementsprechend soll man auch die Dauer der Ruhe auf den letzten Tönen der Gruppen einrichten; bei der syllaba soll sie nur quantuluscunque sein, ganz gering, länger am Ende der pars, eine richtige Pause soll der tenor werden bei den distinctiones. Man sieht, es kommt Guido vor allem auf klare und übersichtliche Disposition der Glieder der Melodie an.

Weiter heisst es: ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione (durch die Wiederholung eines Tones, bei der bistropha und tristropha), tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum, aut in ratione tenorum [2] neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atqua alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. Hier ist das Geheimnis gregorianischer Melodik und Rhythmik enthüllt. Sowohl wenn die Neume durch Wiederholung eines Tones, als auch, wenn sie durch Verbindung mehrerer Töne einsteht, ist es gut, dass eine Entsprechung, eine Responsion stattfinde, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum, in der Zahl der Töne, wie sie da steht, oder wie sie sich bildet durch Berücksichtigung des tenor, der ja den Zeitwert eines Schlusstones verlängert. Eine responsio, symmetrische Gliederung ist also auch vorhanden, wenn einer Gruppe von vier Tönen eine solche von dreien folgt, die aber einen Teil der Melodie abschliesst; in diesem Falle vermehrt der tenor die letztere um die Dauer eines Tones (ähnlich der repercussio) und es stehen zwei gleichlange Gruppen einander gegenüber. Die in Beziehung zueinander tretenden Gruppen sollen sich verhalten nunc aequae aequis (gleiche Gruppen, also 2:2, 3:3, 4:4) nunc duplae vel triplae simplicibus (also wie 2:1, 3:1, 4:2, 6:2, 6:3 und umgekehrt) atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia (Verhältnis 2:3 oder 3:4, 4:6, 6:8 und umgekehrt). Diese

[1] Keine Choralausgabe ist in dieser Hinsicht so gewissenhaft hergestellt, wie Pothiers Liber Gradualis.

[2] Bei Gerbert steht tonorum.

Symmetrie in der Melodie ist aber nicht immer eine absolute, ebensowenig, wie im prosaischen Rhythmus die Folge der betonten und unbetonten Silben eine bestimmte und regelmässige ist (das wäre metrisch gemessen), sondern, wie Guido weiter erklärt, musicus non se tanta legis necessitate constringit; zu krassen Schemata sinkt der gregorianische Rhythmus nicht, vielmehr in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat, überall waltet in der Anordnung der Töne die vernünftige, verhältnisvolle Mannigfaltigkeit. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, obwohl wir uns dieser schönen Verhältnismässigkeit nicht immer bewusst werden, rationabile tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur, so ist sie doch vorhanden und wirkt angenehm auf unsern Verstand, dem die ratio, die Verhältnismässigkeit immanent ist.

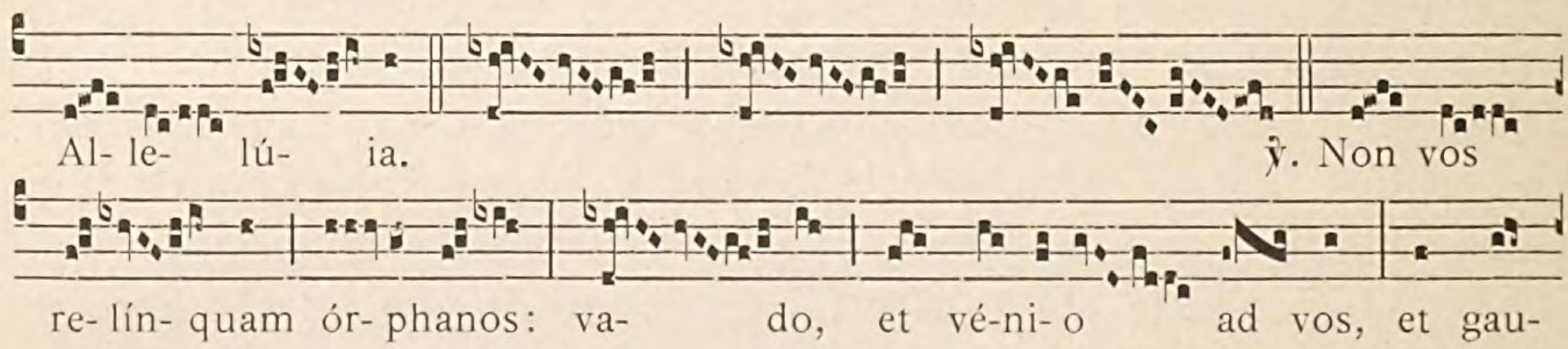
Nach diesen allgemeinen Gedanken giebt Guido speziellere Bemerkungen, die das Vorige erläutern. Distinctiones aequales sint, die grossen Perioden sollen einander gleich sein (selbstverständlich nicht mathematisch gleich), et aliquotiens eaedem repetitae, sie sollen gelegentlich wiederholt werden, genau aut aliqua vel parva mutatione variatae, mit einer, wenn auch nur geringen Veränderung, et cum plures fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae et remissae inveniantur. Wenn also mehrere wiederholt werden, so sollen die einzelnen Teile nicht zu sehr verändert werden, damit nämlich der Ueberblick, der Eindruck der Wiederholung nicht verloren gehe. Auch können die neumae nach Tonarten verändert werden (z. B. die dorische Reihe d e f g kann durch die entsprechende phrygische e f g a repetiert werden, was ausserordentlich gut wirkt); die Wiederholung kann auch so vonstatten gehen, dass einer in die Höhe gehenden Figur die entsprechend sich in die Tiefe bewegende folgt. Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, ac per eadem vestigia recurrat. Hier deutet Guido die köstliche Figur an, die darin besteht, dass eine Gruppe von hinten nach vorn wiederholt wird. Item ut qualem ambitum vel lineam una (sc. neuma) facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur.»

Alle diese Mittel [1], in einer Melodie Ebenmass und Ordnung herzustellen, sind im gregorianischen Choral auf das Feinste angewendet [2]. Da reihen sich kleine Teile aneinander in schöner Verhältnismässigkeit, die so entstehenden Gruppen entsprechen sich wieder und geben kunstreiche Bildungen, die alle aufeinander Bezug nehmen und gern aus demselben oder ähnlichem Stoffe gebaut sind. Ueberall herrscht da der Ordnung schaffende Geist, auch im kleinsten Werke.

Die Kunst der logischen Entwicklung offenbart sich im gregorianischen Choral auch darin, dass häufig ein kleines unscheinbares Motiv das Material abgiebt für weite und ausgedehnte Bildungen; immer neuer und interessanter wird es ausgesponnen; einer geringfügigen Figur entquillen so die reizvollsten Formen. Oft auch sind aufeinanderfolgende Gruppen dadurch aneinander gekettet, dass ihre höchsten Spitzen eine auf- oder absteigende Linie ergeben, die so in reizvoller Weise verbrämt wird; wie aus einem Meer von Tönen ragen jene hervor und ermöglichen leichte Ueberschau [3].

Es bleibt jetzt noch der Nachweis übrig, dass die gregorianischen Melodien wirklich den bezeichneten Gesetzen folgen; es wird gut sein, denselben auf breitem Boden aufzurichten.

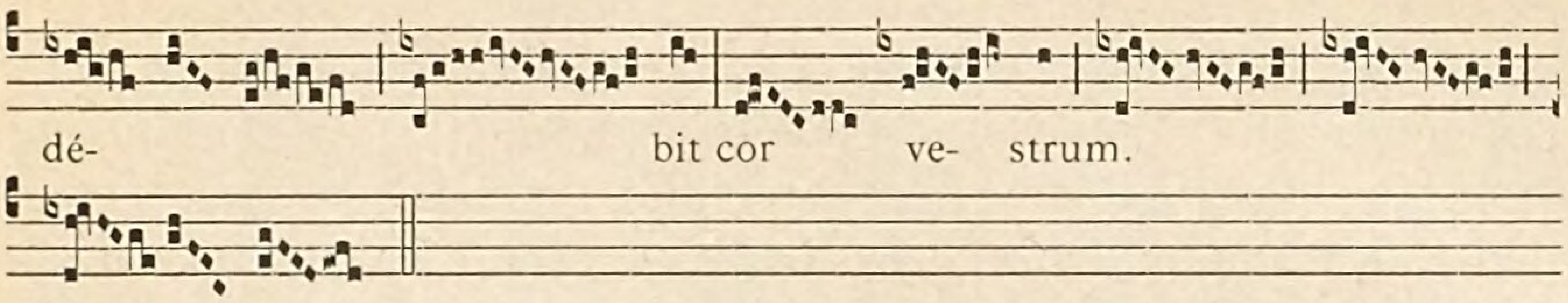
Untersuchen wir zuerst das Alleluia Non vos relinquam orphanos vom Sonntag nach Christi Himmelfahrt [4]:



[1] Auch der Commentator Guidos, Aribo Scholasticus, behandelt diesen Gegenstand (Gerb. II, 213 und 214), ebenso Engelbert von Admont (id. 367 ff). Weder an Klarheit jedoch, noch an Feinheit der Beobachtung vermögen sie Guido gleichzukommen.

[2] Dementsprechend legten die alten Gesanglehrer auch im Vortrag der Melodien der aequitas eine grosse Bedeutung bei; so sagt der Verfasser der Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis (Gerb. I, 226): Aequitate plane pulchritudinem omnem nec minus, quae auditu, quam quae visu percipitur, Deus auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit.

[3] Vergleiche oben, S. 185. — [4] Lib. Grad. 280.



Diese Melodie hat ausserordentlich viel Noten, und wer den Wert einer Choralmelodie nach ihrer Kürze zu beurteilen pflegt, würde hier sehr viel auszusetzen haben. Man müsste dann aber auch die Wundergestalt eines gotischen Domes verurteilen. Diese « himmlische Länge » [1], ist aber nichts als die kunstreiche Ausgestaltung eines überaus einfachen Grundrisses. Die Notengruppen bis zum Versus kehren am Schlusse von cor vestrum an wieder. Demnach liegt die Form zugrunde I. II. I.

Bemerkenswert ist die Detailarbeit. Die Noten des Wortes Alleluia zerfallen, wie ein blosser Blick darthut, in zwei Gruppen, eine tiefere und eine höhere, die beinahe gleich gross sind (9 gegen 10 Noten). Im ganzen bedeuten sie einen Aufschwung der allerdings nicht direkt erfolgt, sondern in sinniger Weise ausgeschmückt ist. Der mittlere Ton der Melodie ist f, zugleich der höchste Ton der ersten Gruppe und der tiefste der zweiten ; was die erste Gruppe unter das f geht, geht die zweite darüber, eine Quarte (c-f, und f-b). Beide Teile ergänzen sich demnach, sind aufeinander zu beziehen und bilden eine melodische Einheit, die ebenmässig gebaut ist.

Nicht minder kunstreich ist der Jubilus des Alleluia geordnet ; er hat die Form A A B, wobei auch das B von A beeinflusst ist ; ja es ist nur ein erweitertes A, erweitert, um einen ordentlichen Abschluss zu gewinnen. Der Schluss des Jubilus hat auf der Tonika d stattzufinden ; diese wird natürlich nicht einfach dem A angefügt, sondern es entwickelt sich weiter in der Richtung nach unten so lange, bis ein motivierter Schluss vorhanden ist.

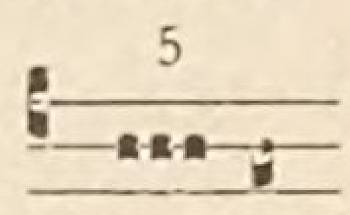
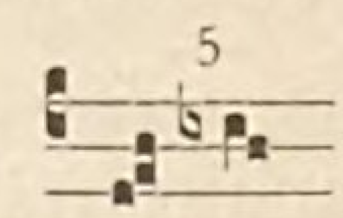
Es versteht sich, dass der Jubilus, wenn ein intimerer Zusammenhang mit dem Vorhergehenden beabsichtigt ist, aus demselben die höhere Gruppe herausgreift, um sie weiterzubilden ; seinen Charakter als Erguss gottbegeisterter Freude entspricht dies am meisten. Darum hält er sich nicht nur an den Umfang

[1] Um einen Ausdruck zu gebrauchen, den man in Bezug auf Schubertsche Musik erfunden hat.

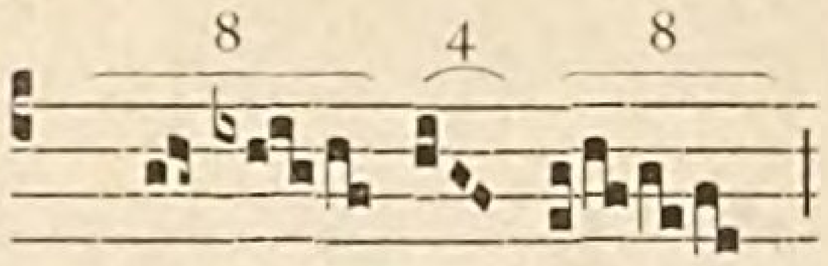
dieser zweiten Gruppe (Quarte f-b), sondern interpretiert auch dessen einzelne Motive. Die Quinte d-a ist nicht unabsichtlich an die Spitze des Jubilusthemas A gestellt ; sie bildet gewissermassen den Extrakt aus dem, was vorhergeht. Das d bildet den viermal wiederkehrenden Hauptton der Phrase auf « alle- », das a den ebenso oft wiederkehrenden Hauptton der Phrase auf « luia ». Bevor also der Komponist daran geht, den Jubilus dem Alleluia folgen zu lassen, fasst er in kühnem Sprunge alles Vorhergehende zusammen. Das Jubilusthema A selbst entwickelt sich aus den Motiven (a) und (b), wobei das erste von seiner ursprünglichen Lage noch eine Sekunde herabsteigt, und das zweite umgekehrt wird, es wird daraus . Hier passt das Guidonische Gleichnis vom Brunnen, der unser Bild umgekehrt zurückspiegelt. Reizend ist der Schluss des Jubilus, das B ; das zugrunde liegende Motiv (c) gleitet vier Stufen herunter, von b über a und g nach f ; es vollzieht also in sich selbst den Schluss, wie wir wissen, eine ausgezeichnete Art der Cadenzbildung. Wir haben demnach folgenden Bau :



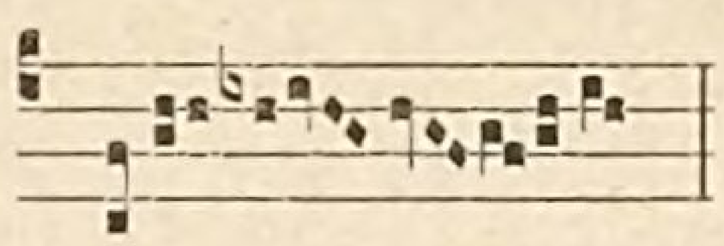
Ueber B ist noch folgendes zu bemerken : was als c bezeichnet ist, ist eine Verbindung des obern Tones der Quinte mit Motiv a und der Hälfte des Motives b. Die Verarbeitung des c ist leicht zu erkennen, gegen Schluss wird es kondensiert, bis zuletzt nur mehr ein Torculus übrig bleibt, was die Empfindung hervorruft, dass die Bewegung mit Macht zurückgehalten und ihrem Ende zugeführt wird.

Aus diesem Stoffe baut der Komponist auch den Vers auf. Die Worte Non vos relinquam erhalten die Melodie des Alleluia ; auch das Wort orphanos erhält Anteil an ihr und zwar in anmutiger Zweiteilung  und  . Vado ist das obige A ; et venio erhält neue Motive, die aber nicht willkürlich gewählt sind. Die Periode vado et venio ad vos offenbart gleiches Ebenmass, wie die Melodie des Alleluia: die Töne von vado bewegen

sich in der Höhe, die von et venio entsprechend in der Tiefe, ad vos bringt den Abschluss in der Mitte, auf g, welches aber nicht nur einmal angeschlagen wird, vielmehr beruhigt sich der melodische Strom, das g lieblich umspielend. Die Melisme von gaudebit ist nicht minder geistvoll disponiert. Ihr erster Teil



prägt ein sehr fassliches und übersichtliches Verhältnis aus, 8 : 4 : 8. Die mittlere Neume (a b g f) führt die fallende Bewegung, mit welcher die erste schliesst, weiter ; das dritte Glied ist so klar wie möglich gebaut, nach einem kleinen Aufschwung wird ein Schluss hergestellt, indem eine Clivis drei aufeinander folgende Stufen der Tonleiter herabsteigt. Der zweite Teil

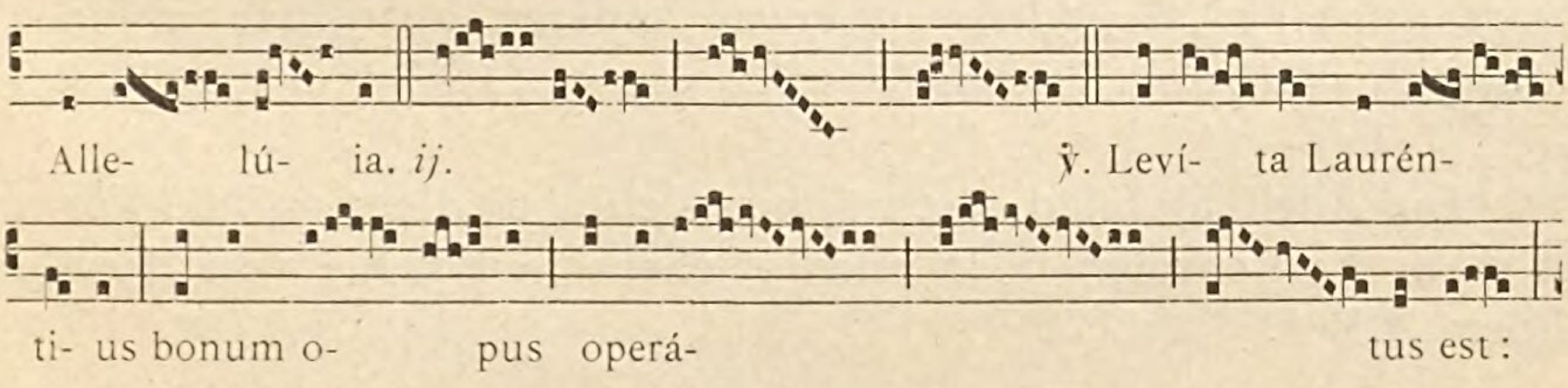


führt vermittelst schon bekannter Motive aus der Tiefe in die normale Höhe, um das A anzuschliessen.

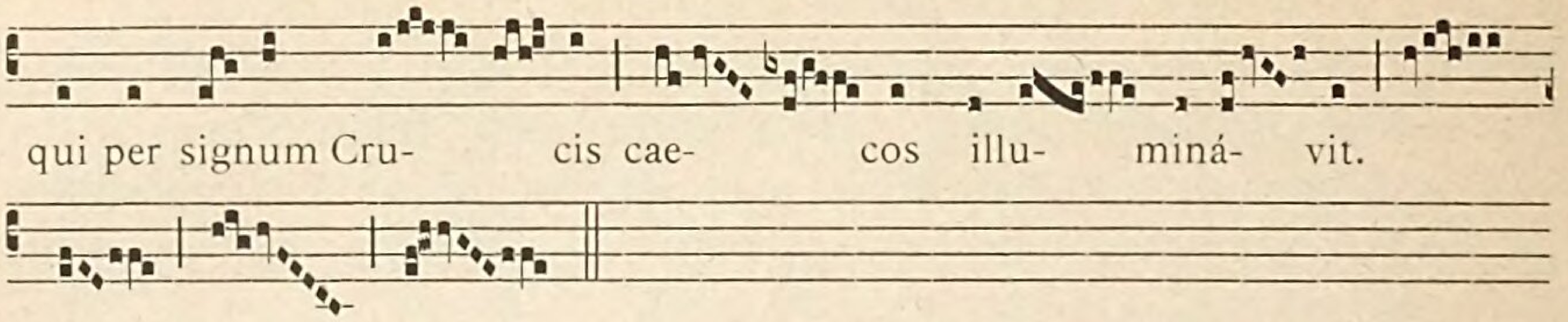
Was folgt ist, wie bemerkt, die Wiederholung des ersten Teiles bis zum Verse.

Diese Analyse wird die Absichten des Komponisten dargethan haben. Er zeichnete sich einen klaren, einfachen Grundriss und füllte ihn, aus wenigem Material immer neues schaffend, geistvoll aus. Er fühlte, dass eine kunstgerechte Melodie nicht durch planloses Aneinanderfügen von Tönen entstehe, sondern dass der Geist der Einheit sie zu durchziehen habe, dass sie Zusammenhang und Logik offenbaren müsse.

Gleiche Wiederholung hat die Melisme des Wortes operatus in folgendem Alleluia [1]:



[1] Lib. Grad. 554.

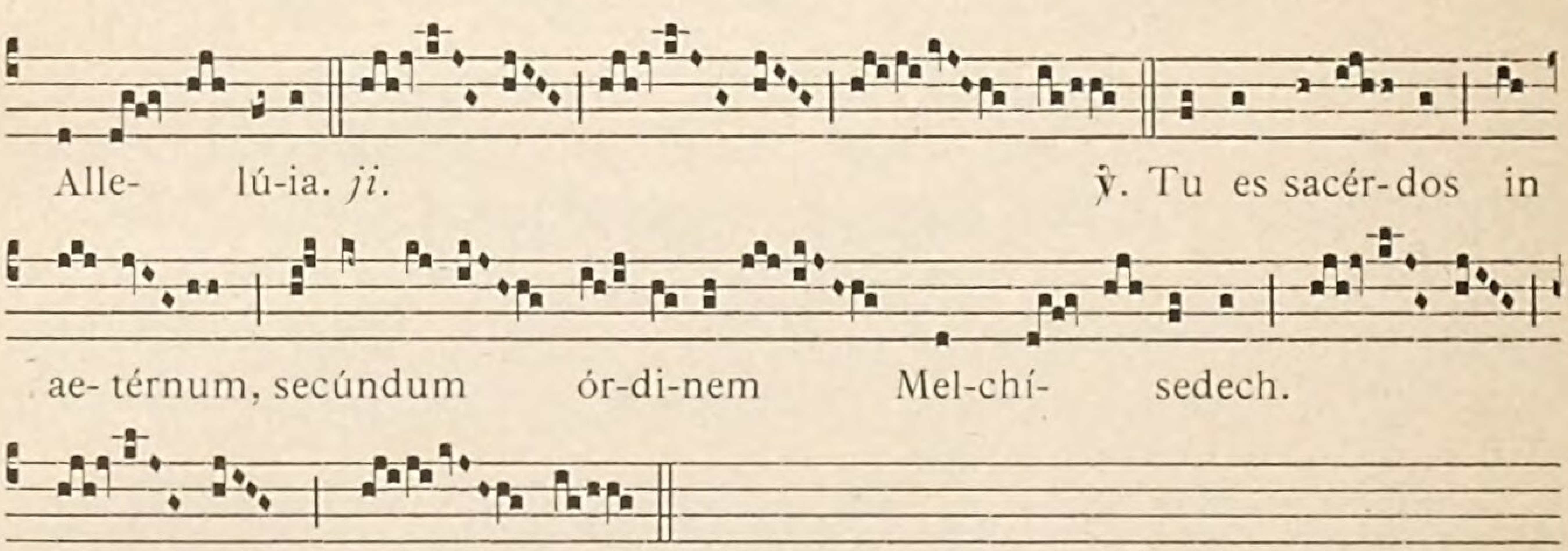


In dem Alleluia de plur. Martyribus, temp. pasch. [1] :



hat der Jubilus den Grundriss A A B in folgender Ausführung A = (2 + 2 + 2) + (2 + 2), B = (3 + 2) + (2 + 2) + (3 + 2).

Das Alleluia in Com. Confessoris Pontificis [2]:

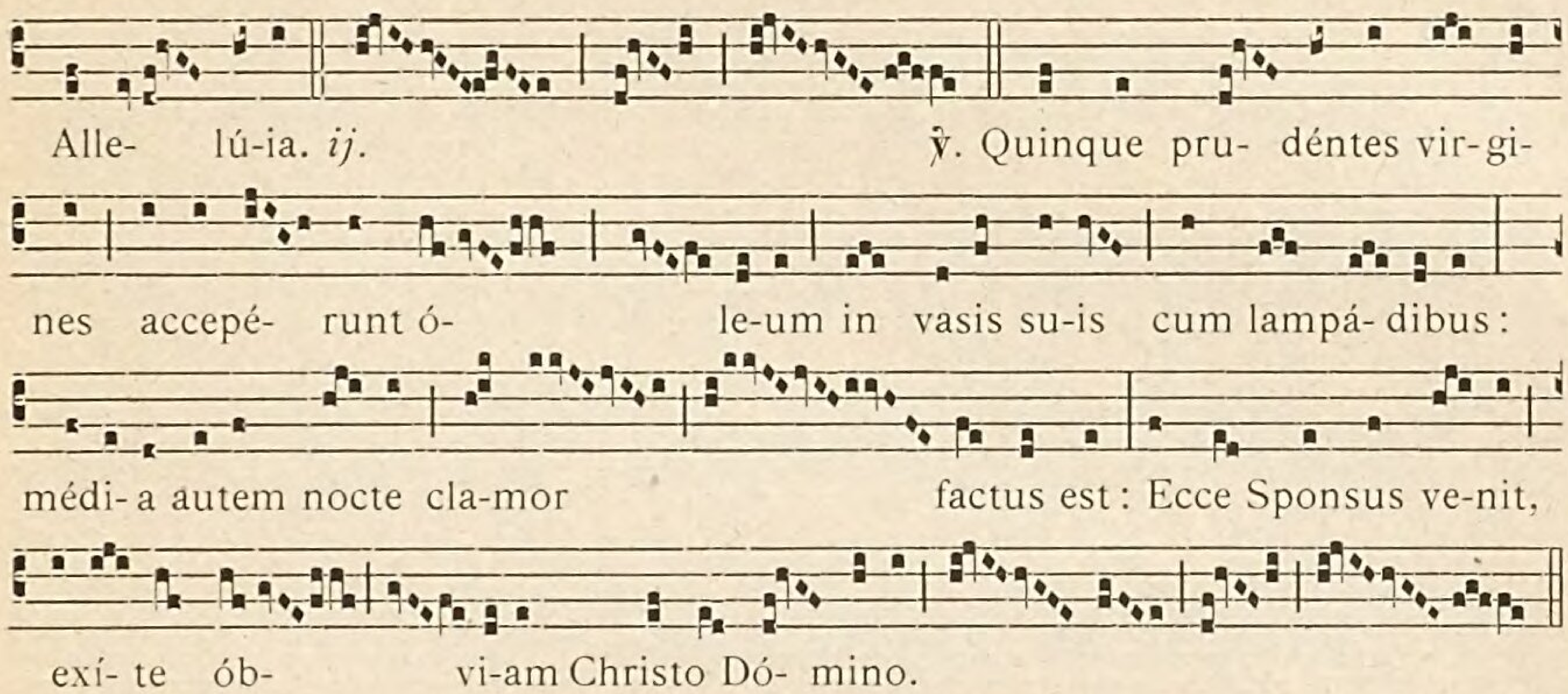


zeigt denselben Grundriss in etwas anderer, aber nicht minder klarer Ausführung. Hier ist das A = 4 + 4 + 5 und das B = 5 + 5 + 5.

Die Alleluiajubilen beschränken sich aber nicht auf die Form A A B. Es kommen noch andere, ebenso wertvolle vor. So die Form A B A.

[1] Lib. Grad. [20]. — [2] Ib. [35].

Alleluia in Festo S. Agnetis [1]:



Hier ist A = 5 + 4 + 5, B = 2 + 3 + 2. Man wird bemerken, wie natürlich das B aus der Tiefe zur Wiederholung des A überleitet. Lehrreich ist auch das Melisma über clamor, nicht nur weil es überaus klar gebaut ist (Grundriss: A, des Abschlusses wegen erweitertes A), sondern namentlich wegen der Interpretation des Wortes selbst. Bis zu dieser Höhe (hohes f) steigt die Melodie sonst nirgendwo, und wie eindringlich erschallt der Ruf!

Den Grundriss A B A C A zeigt der Jubilus des Alleluia Tota pulchra es [2]:



Die Jubilusform A B A C A liesse sich mit der modernen Rondoform vergleichen.

[1] Ib. 421.

[2] Ib. 401. Wie bekannt, ist das Fest der Immaculata conceptio neuern Datums, die im Lib. Grad. sich findende Alleluiamelodie ist aber eine alte.

Den Grundriss A A B C hat der Jubilus des Alleluia vom 8. Sonntag nach Pfingsten [1]:



Sonnenklar gebaut ist folgendes Alleluia [2]:



Hier ist das Alleluia mit seinem Jubilus zweimal wiederholt, die ganze Melodie prägt die Form aus A A A.

Nicht genau so einfach, aber dennoch leicht zu überschauen ist das Alleluia Verba mea [3].



Der Jubilus A A B zeigt die Verhältnise A = 2 + 2 + 3 + 3, B = 2 + 3 + 2. Aus demselben Stoffe, wie das Alleluia und der

[1] Ib. 372. — [2] Ib. 298. — [3] Ib. 305.

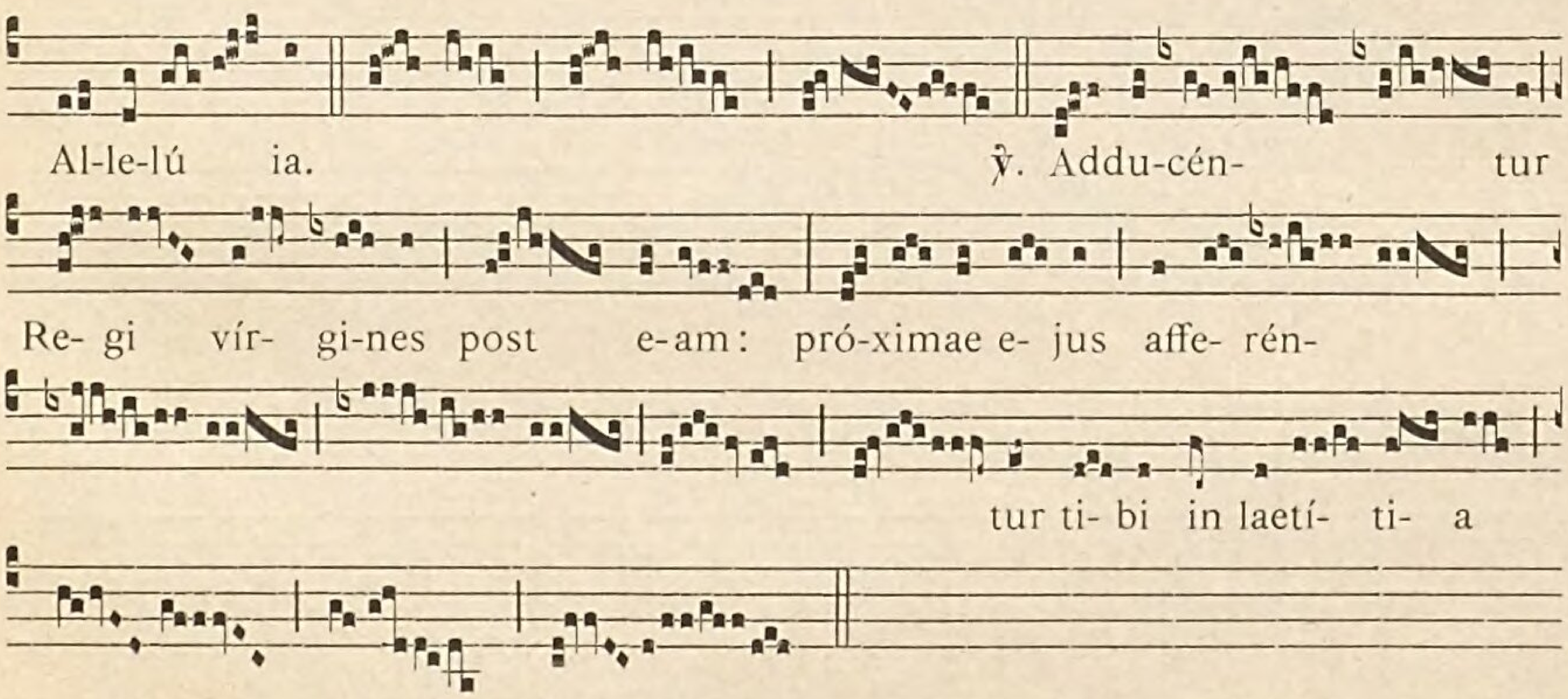
Jubilus, ist die Melodie des Versus hergestellt. Bei Domine tritt eine neue Phrase ein, die im Gegensatz zu den vorausgehenden und folgenden, die Höhe bevorzugenden Wendungen in die Tiefe geht und so das Gleichgewicht herstellt. In gedrängterer Form erscheint sie bei clamorem.

Eine der innigsten Melodien, welche die gregorianische Gesangskunst kennt, ist folgende [1]:



Der Jubilus ist eine musikalische Apotheose der Dreizahl; er hat den Grundriss A A B B C, wobei A = (3 + 3) + (3 + 3), B = (3 + 3 + 3) und C = (2 + 3 + 2) + (3 + 2 + 2).

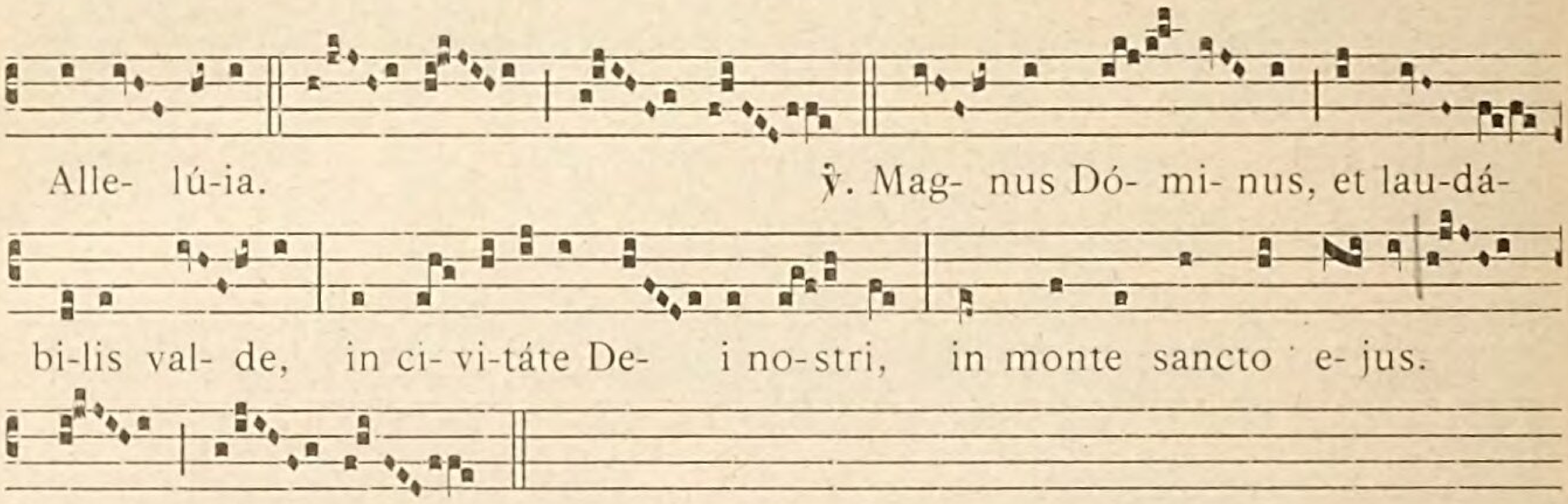
Die Wiederholung wirkt nicht minder reizvoll, wenn sie eine geschickte Veränderung aufweist (Guido: aut aliqua vel parva mutatione variatae). Als Beispiele seien angeführt [2]:

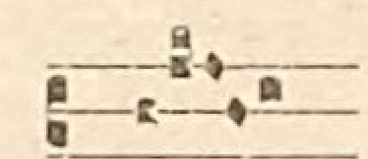
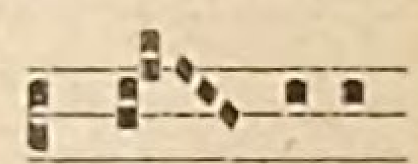


[1] Lib. Grad. 260. — [2] Ib. [55].

Man wird bemerken, dass Phrase A bei ihrer Wiederholung ein wenig erweitert ist.

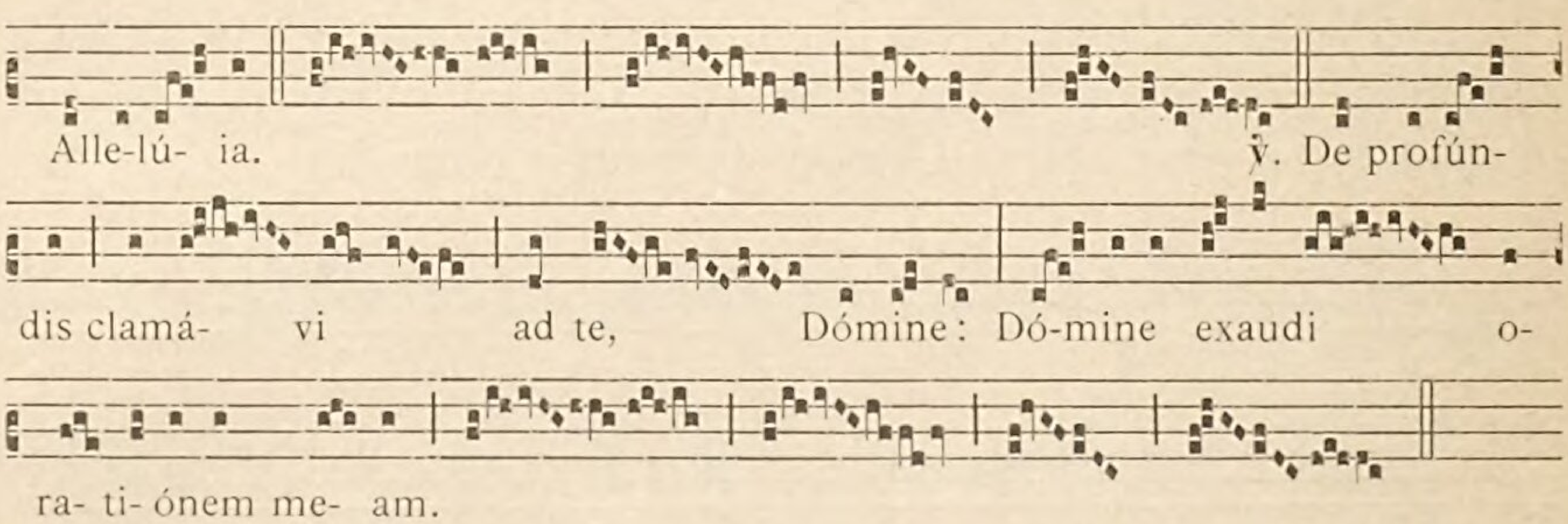
Eine schöne Alleluiamelodie ist folgende [1]:



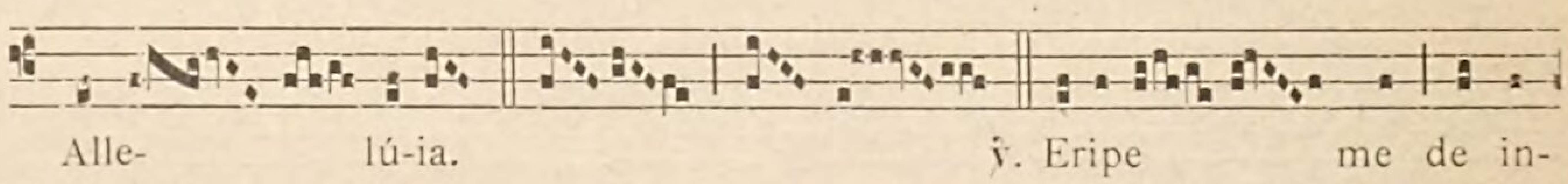
Hier ist die Floskel  wiederholt; jedoch sind die beiden Terzenintervalle ut mi und mi ut ausgefüllt: 

Die noch folgenden zwei Phrasen sind aus demselben Stoffe gebaut. Man wird die gleiche Wiedergabe von Magnus und valde bemerken, welche, offenbar nicht zufällig, den ersten Satz Magnus Dominus et laudabilis valde einrahmen.

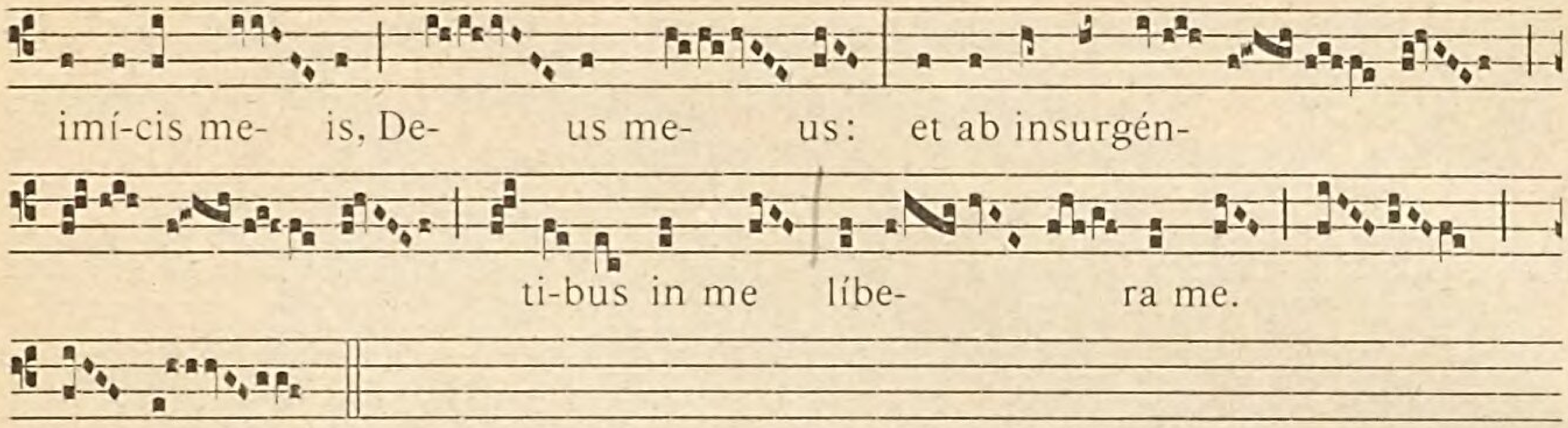
Modifiziert ist das Schema A A B B C in dem Jubilus des folgenden Alleluia [2]:



Ein modifiziertes A A enthält der Jubilus des Alleluia [3]:



[1] Lib. Grad. 337. — [2] Ib. 388. — [3] Ib. 340.



Auch die Melisme bei et ab in surgentibus hat übersichtliche Disposition: A A B.

Aehnliche Beobachtungen wird man in dem Alleluia vom Feste Allerheiligen [1] machen:



Dem Leser bleibe es überlassen, diese fein gearbeitete Weise im Einzelnen zu studieren.

Eine ganz eigentümliche Art der Wiederholung musikalischer Phrasen ist gebildet durch den in den gregorianischen Liedern nicht seltenen *musikalischen Reim*. Es giebt Beispiele eines solchen, bei denen sprachliche Beziehungen ähnlicher Art vorliegen, wo man also annehmen darf, dass diese die Veranlassung zu der Wiederholung der musikalischen Cadenz gegeben hat. Man vergleiche [2]:



[1] Lib. Grad. 589. — [2] Ib. 120.

Hier schliesst die erste Periode mit dem Worte tuo, die zweite mit tua; wir werden uns über die gleiche Cadenz nicht wundern.

Dasselbe ist der Fall in der Pfingstcommunio [1]:



wo die beiden Teile mit Alleluia schliessen, welches Wort beidemal mit denselben Noten versehen ist.

Die ausgezeichnete künstlerische Wirkung dieses Reimes hat indessen die alten Meister dazu geführt, ihn auch da anzubringen, wo eine direkte sprachliche Veranlassung dazu nicht vorhanden ist. In diesem Falle wirkt der Reim ausschliesslich musikalisch; es ist ein treffliches Mittel, grössere melodische Entwicklungen zusammenzuhalten, ihre Teile mit einander zu verbinden und dem Hörer den Eindruck eines zusammenhangsvollen Ganzen zu vermitteln.

In dieser Anwendung finden wir den Reim in folgendem Responsorium [2]:



[1] Lib. Grad. 288. — [2] Process. monast. 160.

Hier haben die Worte princeps apostolorum und tibi traditae sunt claves regni coelorum gleiche Tonfolgen.

Respons. de S. Joanne [1]:

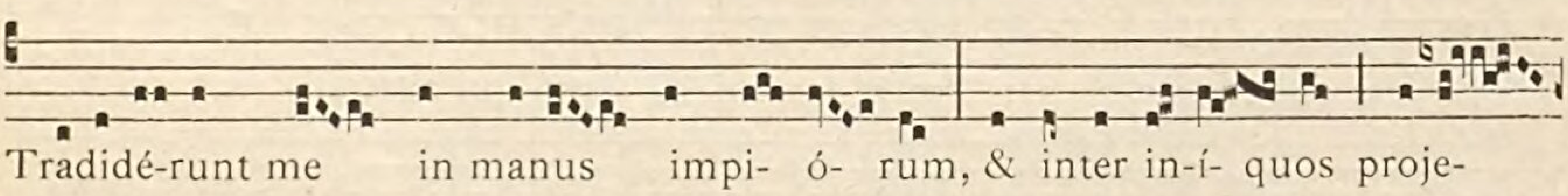


Hier reimen in coena recubuit und secreta coelestia.

Die gleiche Reimform a a begegnet uns in dem Responsorium der Matutin des Charsamstags [2]:



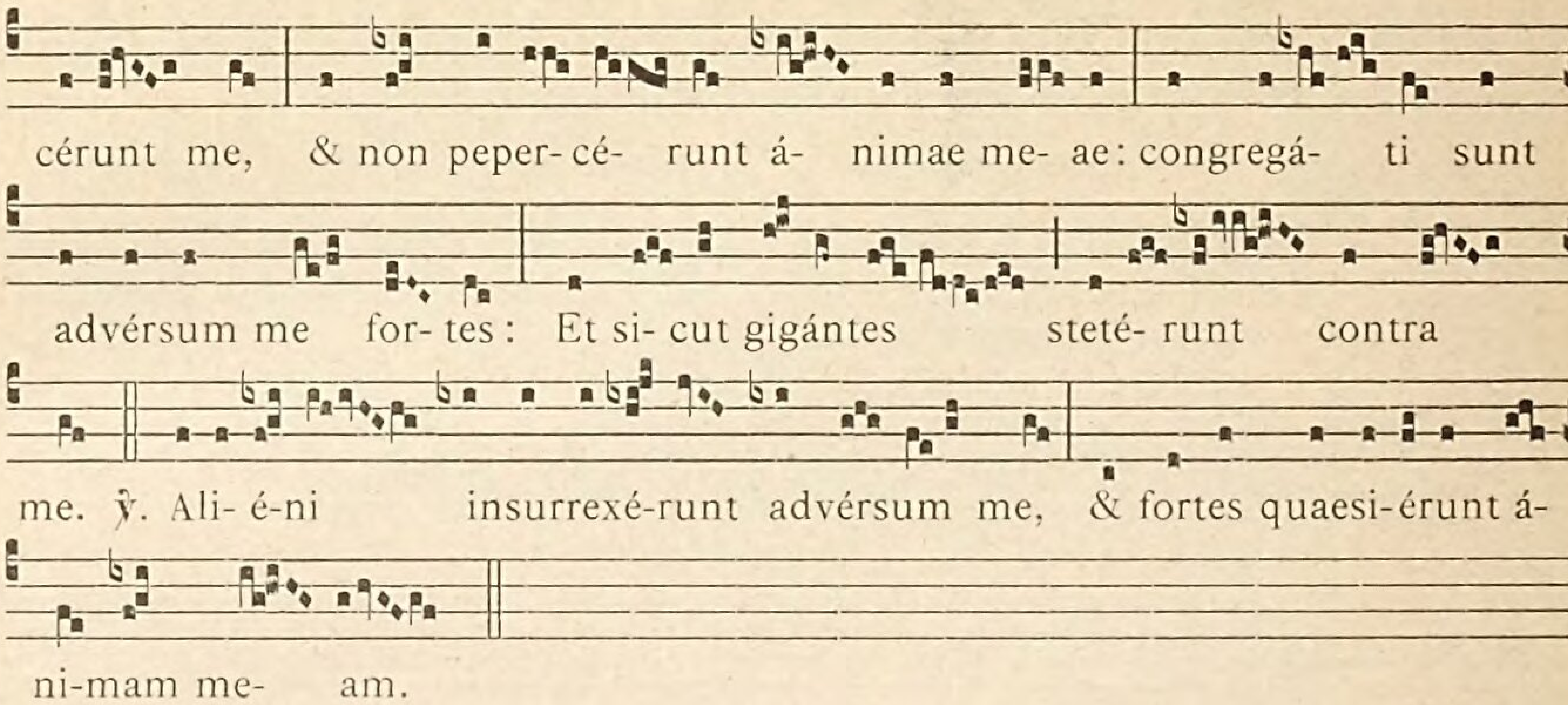
und folgendem, welches der Matutin des Charfreitags angehört [3]:



[1] Precess. monst. 33.

[2] Officium et missa ultimi tridui majoris hebdomadae, Solesmes 1892, S. 133.

[3] Ib. 95.



In folgendem Responsorium [1] sind die Cadenzen nach dem Schema a b a b b geordnet:



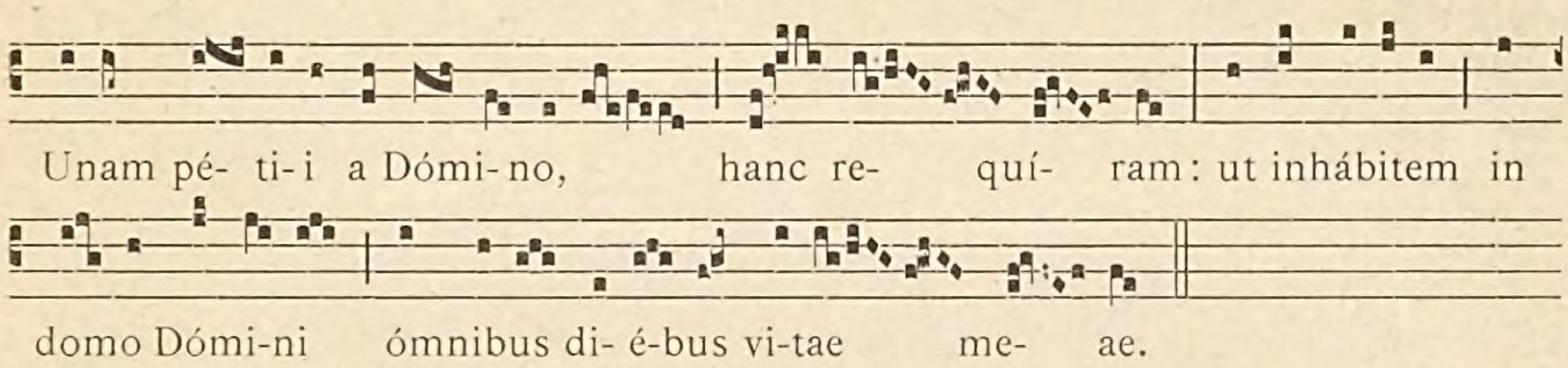
Interessant ist das Charsamstagsresponsorium [2]:



[1] Officium ultimi tridui, 80. — [2] Ib. 147.

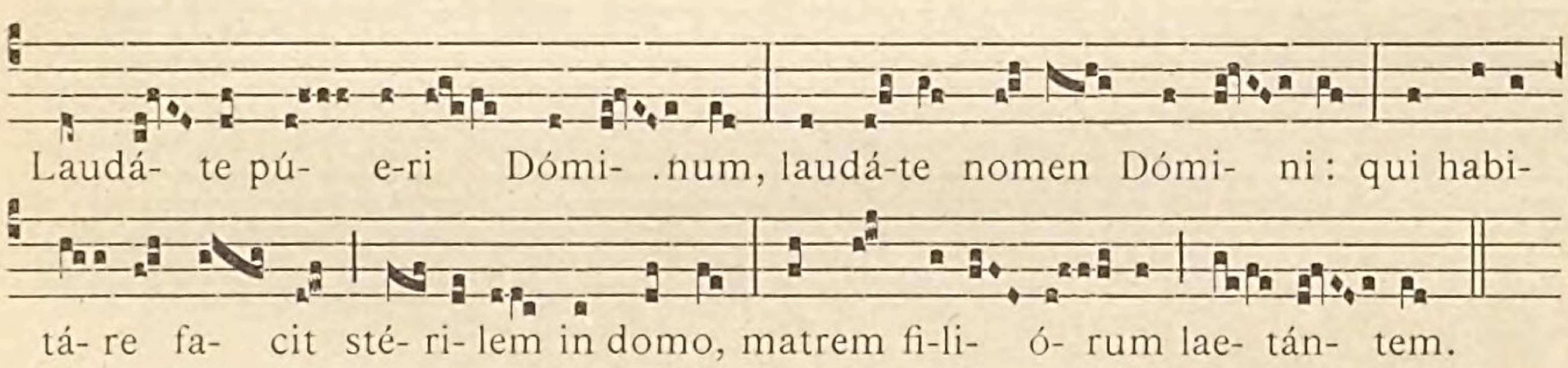
Die ersten Worte Sepulto Domino und die letzten qui custodirent illum umschliessen einen eigenartigen, durch Anklänge des Textes herbeigeführten Reim, so dass die ganze Melodie folgendes Schema aufweist: a b c b c d.

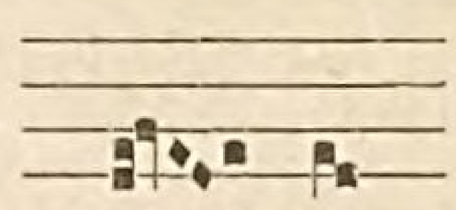
Musikalische Reime sind indes nicht allein in den Responsorien zu beobachten; wir begegnen ihnen ebensogut in den andern gregorianischen Formen, so in folgender Communio [1]:



wo die beiden Perioden bei requiram und vitae meae in die gleiche Cadenz auslaufen.

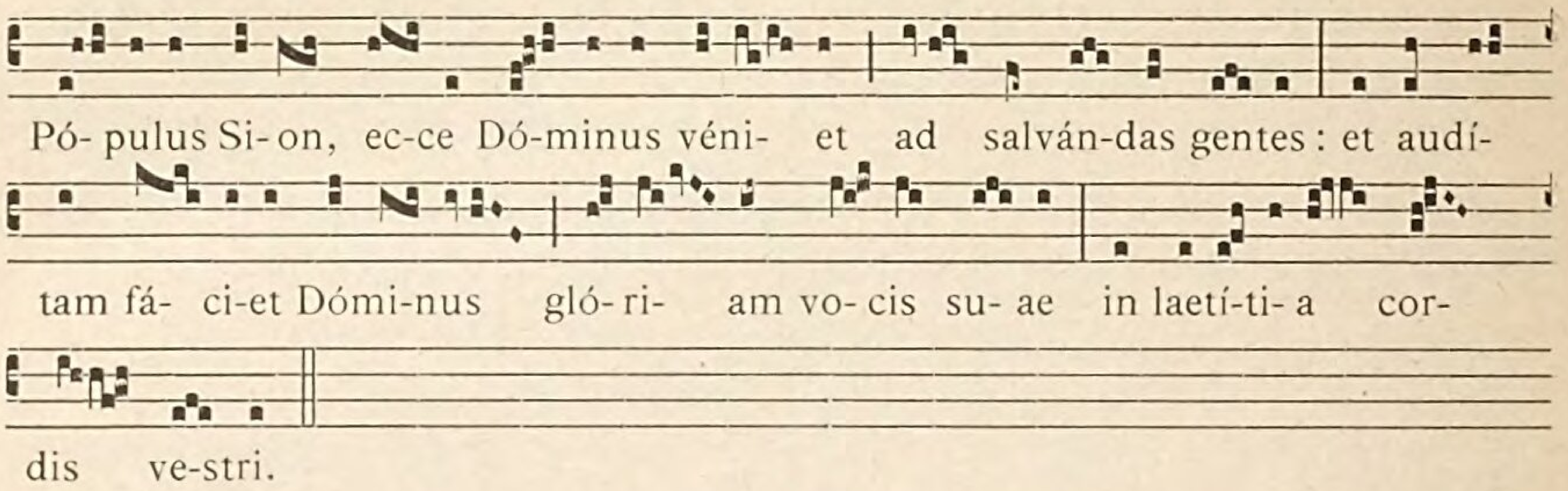
Eine neue Verwendung des Reimes enthält der Introitus Laudate pueri [2]:



Die erste und letzte Periode haben die Figur  auf derselben Tonstufe, zwischen beiden liegt ein Reim, bei Domini, der dieselbe Figur eine Terz höher bringt. Wir sehen an diesem Beispiele, dass der Musiker aus dem Reime noch mehr machen kann, als der Dichter. Dem sprachlichen Reim entspricht die ohne Aenderung wiederholte Cadenz. Die Musik hat die Fähigkeit, den Reim in einer Weise zu nüancieren, die der Sprache versagt ist; anstatt die Cadenz auf derselben Stufe zu wiederholen, kann die Wiederholung auch auf anderer Tonstufe stattfinden. In diesem Falle verbindet sich mit der Wiederholung der Cadenz eine ganz charakteristische Wirkung.

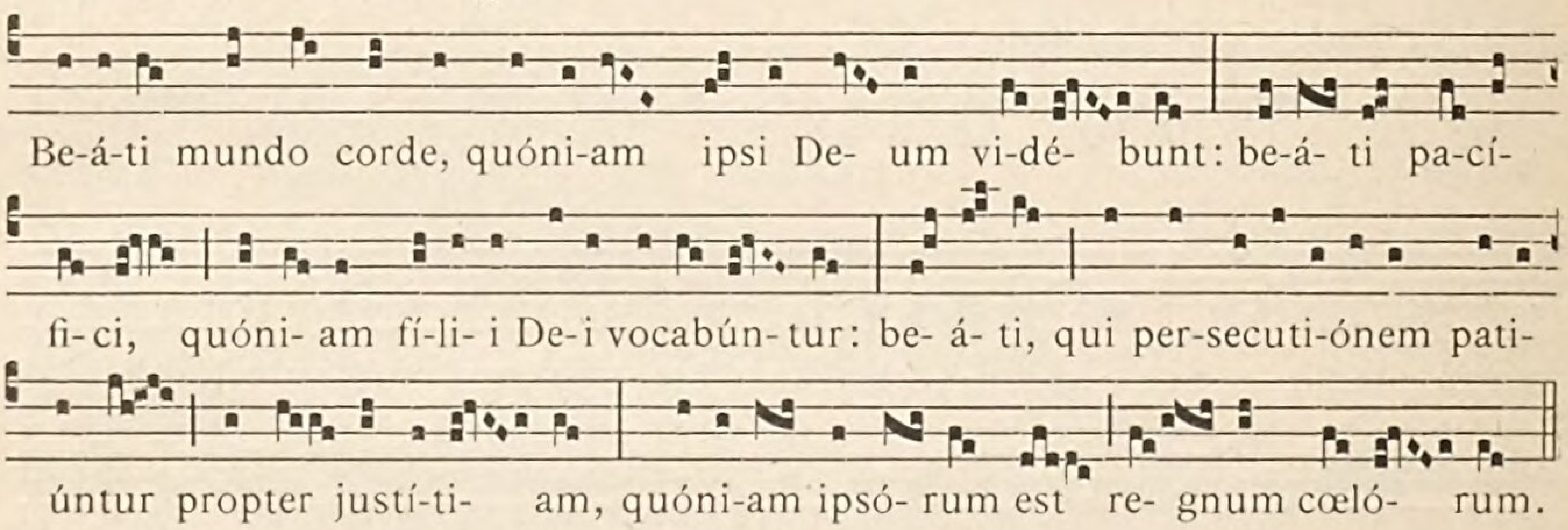
[1] Lib. Grad. 330. — [2] Ib. 523.

Denselben Reim a a[1] a wird man an den Cadenzen des Introitus des 2. Adventsonntags [1] bemerken :



Weder hier, noch im vorigen Beispiel ist es Zufall, dass der Reim a[1] in der Mitte liegt.

Ein köstliches Werk gregorianischer Melodik ist die Communio vom Feste Allerheiligen [2] :



Die Cadenzen der Perioden ergeben untereinander gestellt folgendes Bild :



[1] Lib. Grad. 4. — [2] Ib. 591.

Die Reimstellung ist demnach a a¹ a¹ a.

Man möge nicht glauben, dass dem Reim im gregorianischen Gesange eine nur nebensächliche Bedeutung zukomme, er findet sich verhältnismässig sehr oft [1].

Halten wir hier ein wenig ein : wir haben das Kunstmittel der Wiederholung in einer dreifachen Anwendung kennen gelernt. Zunächst als integrierendes Element der Alleluiaform. Der an den mitgeteilten Alleluiamelodien zu beobachtende Bau nach dem Grundriss A B A, wo also am Ende des Versus die ganze Melodie bis zum Versus wiederholt wird, kommt bei weitem in den meisten Alleluiamelodien zur Anwendung. Es ist sehr leicht, diese Wiederholung zu begründen. Niemand wird den Baumeister tadeln, der nicht nur auf der einen Seite des Hauptbaues, sondern auch auf der andern ein Nebenschiff anfügt. Was wäre die Dichtkunst ohne die Wiederholung ? Und gerade das edelste Kunstwerk, das der Schöpfer geschaffen, der menschliche Körper, offenbart überall ganz denselben Grundriss A B A. Derjenige, der alles nach Mass, Zahl und Gewicht ordnete, hat den Sinn für Uebersichtlichkeit, Klarheit und Proportion auch den Musikern nicht vorenthalten. So gering an Zahl die Melodien sind, die wir aus dem klassischen Altertum besitzen, sie lehren unzweideutig, dass die Griechen Abrundung und Uebersichtlichkeit eines musikalischen Ganzen mit genau denselben Mitteln zu erstreben suchten, wie die gregorianischen Sänger, und alle spätern Künstler. Was die Wiederholung angeht, so hat sie der Hymnus an den Helios z. B. für ganze Verse, nicht nur einmal, ebenso der an die Nemesis, ebenso die von Ath. Kircher überlieferte Melodie zur ersten pythischen Ode des Pindar, wie auch die kleinasiatische Seikilosmelodie. An der Wiege der Polyphonie stand die Repetition einer Melodie, ohne diese ist sie undenkbar. Die Instrumentalmusik benutzt sie in noch ausgedehnterem Masse. Auch die Volksmelodien lieben sie. Im gregorianischen Choral steckt aber ein gutes Teil echten Volkstums, kein Wunder, wenn auch er sie zu den schönsten Wirkungen benutzt. Besonders verständlich ist es, dass eine musikalische Form, wie das gre-

[1] Man sehe nur Lib. Grad. 111, 183, 209 etc. Man vergleiche auch die Ausführungen der Pal. mus. IV 77 ff, wo eingehend vom musikalischen Reime in den gregorianischen Melodien die Rede ist.

gorianische Alleluia, in der das musikalische Element in einer solchen Ausdehnung zugelassen wird, Beziehungen der Teile aufeinander verlangt, um nicht zu einem zusammenhangslosen Tongefüge herabzusinken, Beziehungen, die uns den Eindruck der Einheitlichkeit, des logischen Organismus vermitteln können. Die Wiederholung des ersten Teiles am Schlusse der Alleluiaform ist hervorgegangen aus einer klaren Erkenntnis dessen, was der einstimmigen Melodie Not thut, wenn sie einen künstlerischen Wert haben soll.

Gerade die Natürlichkeit und lichte Klarheit der Alleluiaform thut dem Sänger wohl ; leicht überschaut er so die tonreichsten Perioden, gerade die Tonfülle wird ihm ein Mittel, sich bald zurecht zu finden, und er singt solche übersichtliche gebauten Melodien lieber, wie andere, die sich melodisch weniger reich entfalten, dafür aber auch seine Aufmerksamkeit mehr in Anspruch nehmen. Ein Kind lernt ja auch einen Text rascher auswendig, wenn er in übersichtlich gestalteten poetischen Strophen abgefasst ist. Viel mehr Schwierigkeiten bietet ihm ein Text in prosaischer Form.

Die alten Sänger haben mit der Alleluiaform A B A nicht nur den Gesetzen der Klarheit, Uebersicht und Logik Genüge gethan, sondern sind damit auch dem Ausführenden in höchst anerkennenswerter Weise entgegengekommen.

Aehnlich ist die Wiederholung zu verstehen, wenn sie zur Bildung der Melismen herangezogen wird. Von der Berechtigung der Melismen im Choral ist schon früher die Rede gewesen [1]. Giebt man aber die Melismen selbst zu, so folgt mit logischer Notwendigkeit daraus für den Choral ihr gregorianischer Bau. In den Melismen hat die Melodie nicht die Gelegenheit, sich an die Logik des Textes anzuklammern, sie ist auf sich selbst angewiesen ; soll aber nicht eine nichtssagende, unmotivierte Folge von Tönen entstehen, so muss die musikalische Logik in ihr Recht treten. Diese musikalische Logik verlangt Beziehung der Teile aufeinander, Einheitlichkeit, Klarheit und Uebersichtlichkeit der melodischen Entwicklung. Ein Mittel aber, welches gerade in dieser Beziehung ausgezeichnete Dienste leistet, ist die Wiederholung einer Phrase.

[1] Oben S. 27.

Was endlich die Wiederholung in der Form des Reimes betrifft, so bildet dieser eine ihrer köstlichsten Formen; er hilft dem Sänger, die Disposition des Stückes spielend zu erkennen, abgesehen von dem künstlerischen Reize, von dem eine solche Wiederholung immer begleitet ist; auch im Choral wirkt es sehr schön, wenn die Verschiedenheit sich schliesslich in die Gleichheit auflöst.

In Bezug auf die Wiederholung steht der gregorianische Choral im Gegensatz zur Polyphonie. Diese hat das Kunstmittel der Wiederholung in den Dienst der Technik des Stimmengewebes gestellt, es erhält hier die Gestalt der kontrapunktischen Nachahmung einer Phrase durch mehrere Stimmen. In der gregorianischen Musik dagegen ist die Wiederholung durchaus melodischer Natur.

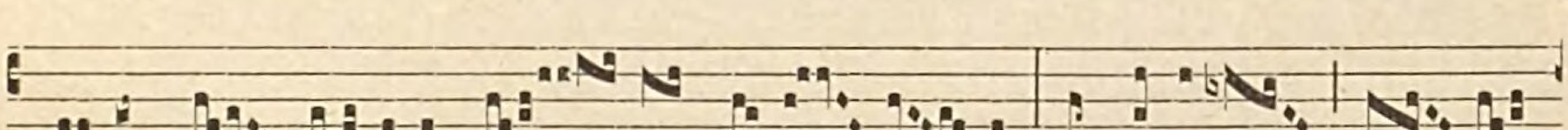
Ebenso bewunderungswürdig ist die *motivische* Kunst der gregorianischen Komponisten. Einige Beispiele motivischer Arbeit sind uns schon begegnet [1]. Es versteht sich, dass namentlich die Melismen sich ein so feines Ausdrucksmittel nicht entgehen liessen. Da wird die Phantasie des Komponisten durch eine kleine, an sich oft unbedeutende Floskel angefacht; sie beherrscht dann weite Strecken die Melodie und verschafft dieser logischen Zusammenhang.

Es giebt einen Traktustypus, der folgenden Anfang hat:



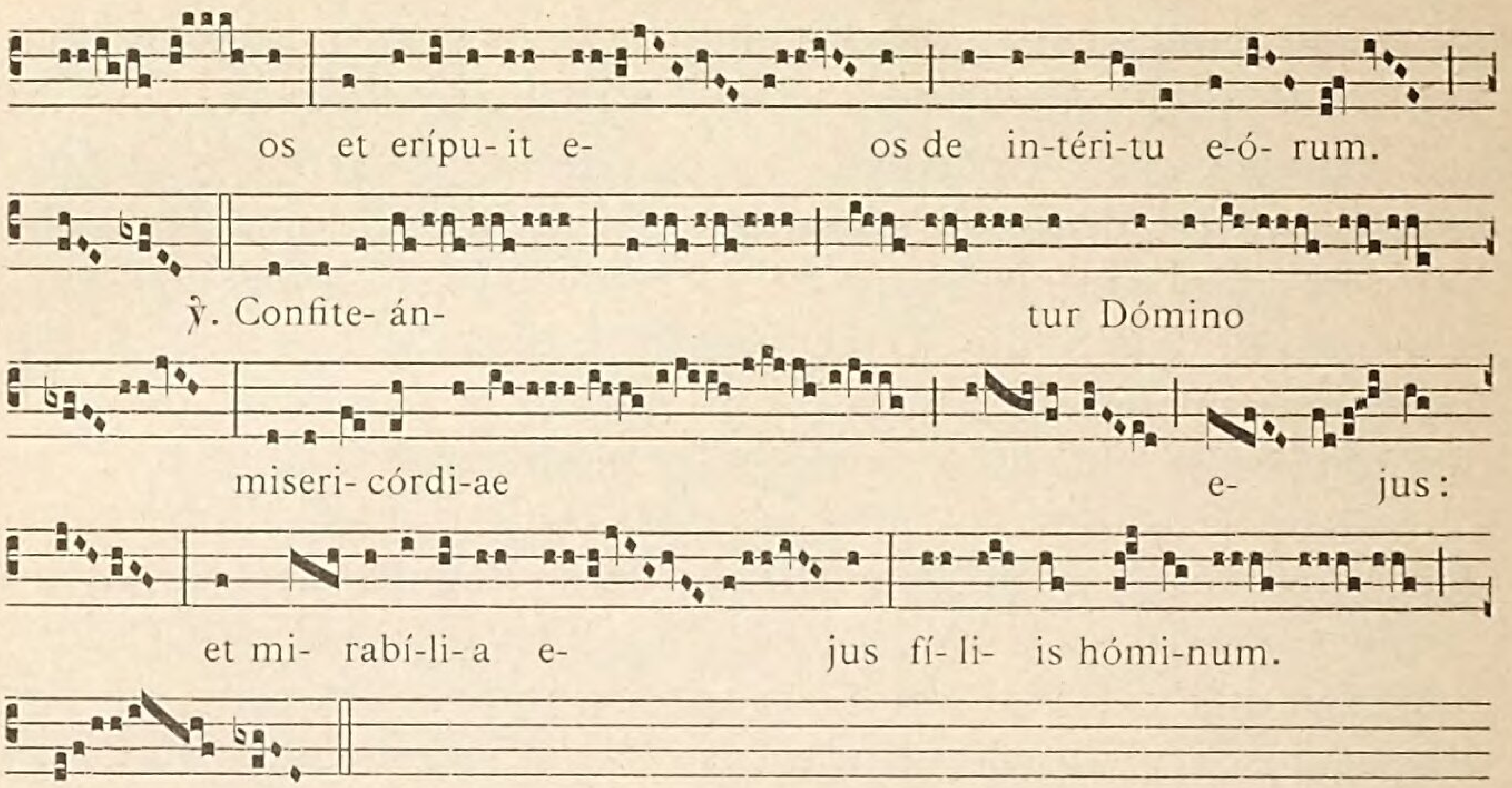
Aus der Figur  löst sich der Torculus (den die 3 ersten Noten bilden) los und beherrscht dann die ganze Periode.

Ein Meisterwerk motivischer Arbeit ist die Melodie des Versus des Graduale zum 2. Sonntag nach Epiphanie [2]:



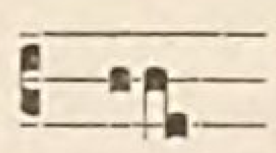
[1] Vgl. namentlich den Jubilus des Alleluia Oportet; cf. oben S. 225.

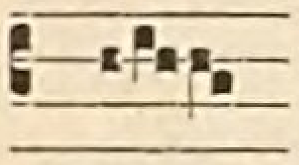
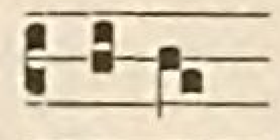
[2] Lib. Grad. 63.



Zunächst wird man nicht bestreiten, dass der Komponist das Recht hatte, hier so viele Melismen anzubringen. Es sind alles gedankenschwere Worte, die auf seine Phantasie wirkten. Ein Kanzelredner wäre imstande, sie zum Vorwurf einer begeisternden Predigt zu machen; der gregorianische Komponist hat darüber eine musikalische Predigt geschrieben. Jedes einzelne Wort legt seinem frommen und reichen Gemüte eine Menge herrlicher Gedanken nahe, die deshalb nicht weniger erhebend wirken, weil sie in musikalische Form gekleidet sind.

Froh und kühn schwingt sich die Melodie des Versus von der Tonika f zur Dominante c empor. Die Clivis 

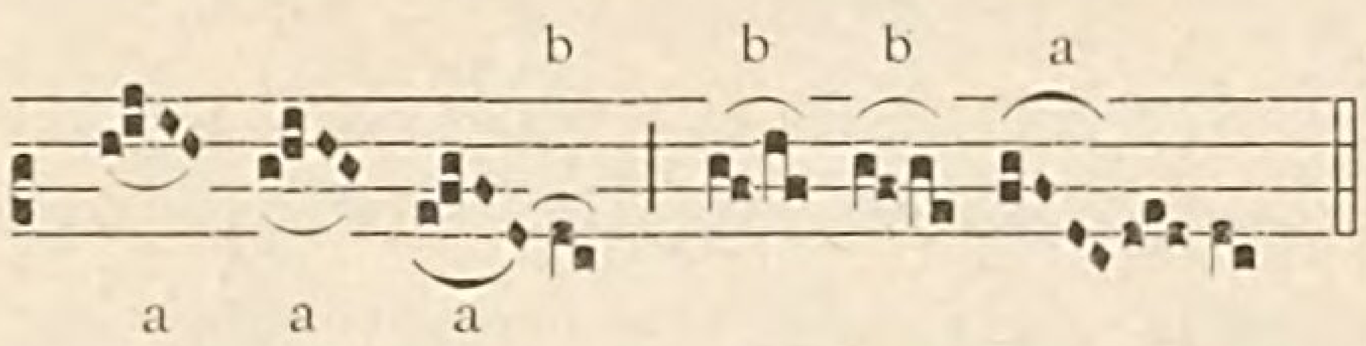
bereitet das freudige und glaubensstarke Motiv,  welches den Stoff für die musikalische Meditation abgiebt, vor. Nunmehr stimmt der Komponist einen Hymnus an, wie man ihn nicht schöner denken kann. Man singe ihn und wird nachempfinden, was des alten Sängers Herz bewegte. Dabei ist sein Lied nicht ein ungeordnetes Produkt musikalischer Erregung, sondern von unverkennbarer Klarheit; der Jubilus verarbeitet das Motiv nach der Form a a b, wobei das b nur im Anfange sich von a unterscheidet. Der Name des Herrn (Dominus) entzündet im Herzen des Künstlers ein neues Lied, welches Variationen über dasselbe Motiv bringt. Wieder neuer Jubel entringt sich seiner Zunge, da er das Wort misericordiae ausspricht. Hier kommt ein Motiv von einem

Charakter, der sich wesentlich von dem frühern unterscheidet. Jenes Motiv hat etwas Starkes an sich, das nunmehr auftretende  wirkt anmutiger, lieblicher; der Komponist versetzt es auch auf mehrere Tonstufen, was den Charakter der Anmut noch erhöht; ein reizvoller Gang führt dann in die Tiefe. Bei eius drängt es wieder in die Höhe und die Floskel  ist so

-ius

schön, dass sie noch zweimal erscheint. Weiter weiss der Sänger viel Herrliches von den Wunderthaten zu erzählen, die der Herr den Menschenkindern erweist. Noch einmal (auf der letzten Silbe von hominum) erscheint das erste Motiv, und das Ganze schliesst köstlich ab.

In kleinern Verhältnissen offenbart sich die motivische Kunst z. B. in folgender Melodie [1]:



Eine liebliche Floskel von 5 Tönen (a) läuft hier die Tonleiter herunter; unten angekommen verstärkt es sich durch ein neues Motiv (b), das in gleicher Weise so ergiebig ist, dass der Komponist vieles Schöne aus ihm machen kann. Um das Bildchen einzurahmen, kommt nach dem b wieder eine Erinnerung an a, und dann erst der Schluss.

Soviel über den Bau der gregorianischen Melismen. Ihr Studium thut dar, wie ungerechtfertigt die Vorwürfe sind, die man gegen sie erhoben hat. Nicht nur gehören sie zu den charakteristischen Darstellungsmitteln der einstimmigen Vokalmelodie, sind mit der choralischen Musikanschauung auf das Engste verwachsen; obige Darlegungen dürften auch nachgewiesen haben, dass sie zu den schönsten und geistvollsten Bildungen choralischer Kunst zu rechnen sind. Sie sind weder müssige Erzeugnisse einer ausschweifenden musikalischen Phantasie, noch auch inhaltslose Tonverbindungen; in ihnen macht die gregorianische Kunst nur von den Mitteln Gebrauch, welche die absolute

[1] Jubilus des Alleluia Domine exaudi, Lib. Grad. 365.

Musik überhaupt besitzt, um sich logisch und zusammenhangsvoll zu entfalten.

Damit die Melismen ihren Zweck erfüllen, muss freilich die Anordnung ihrer Tongruppen auf das Strengste gewahrt bleiben ; darauf kommt hier alles an. Ist diese verletzt, zieht man eine Note zu einer andern Gruppe, als sie gehört, so können die unrhythmischsten Gebilde sich ergeben, die ebensowenig gefallen, wie körperliche Missgestalten. Auf die korrekte Anordnung der Gruppen, die in der klassischen Zeit des Chorals Alpha und Omega für die Handschriftenschreiber, wie für die Sänger war [1], hat man im ausgehenden Mittelalter nicht mehr den gebührenden Wert gelegt. Das Resultat ist bekannt ; zuerst mangelhafte Disposition der Neumengruppen, womit die Melismen zu einem musikalischen Unding wurden ; schliesslich wusste man sich nur mehr durch einfaches Abschneiden dieser duftigsten Blüten gregorianischer Kunst zu helfen.

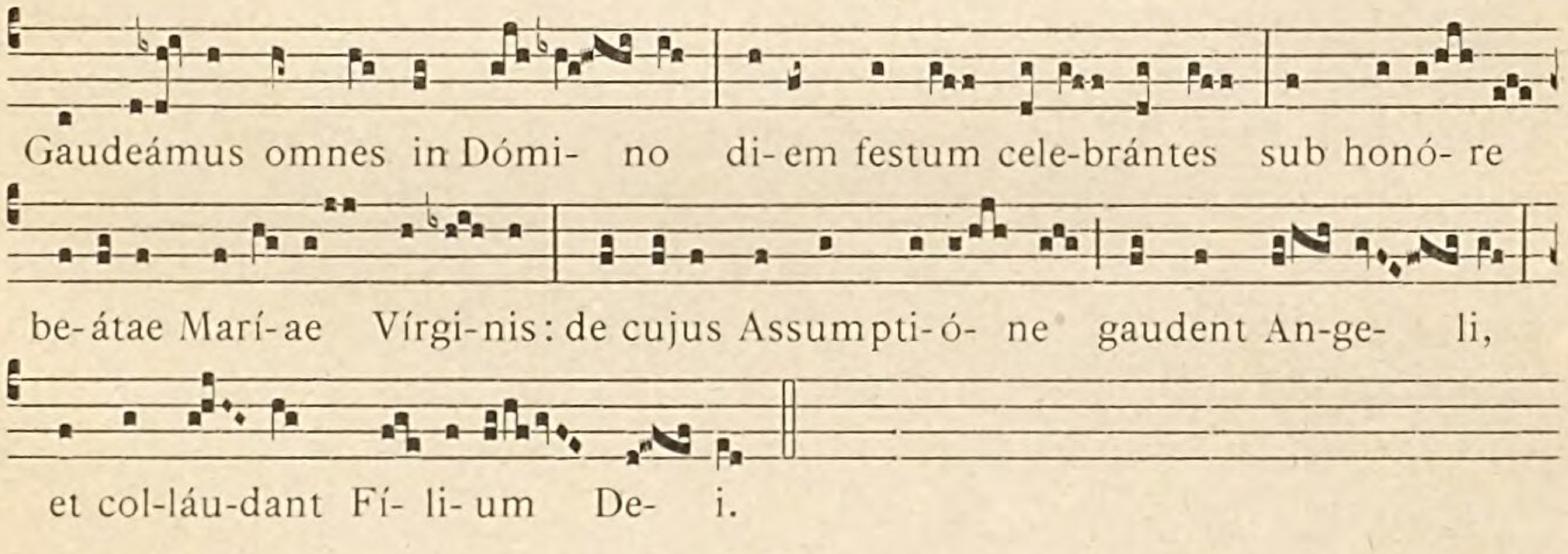
Eine andere Schwierigkeit für jene Zeit lag in der wesentlichen Verschiedenheit der gregorianischen und polyphonen Melismen. Diese sind ganz anders gebaut, wie jene. Die polyphone Melisme hat andere Aufgaben, wie die gregorianische, zu erfüllen. Die andern Stimmen, die während einer polyphonen Melisme sich hören lassen, wirken auf diese ein und führen eine andere melodische Bildung der Melismen herbei. Das polyphone Stimmengewebe lässt eine architektonische Gliederung, wie die der gregorianischen Melismen, nicht zu ; daher wird in den polyphonen Melismen von der Wiederholung einer Phrase kein Gebrauch gemacht, der melodische Strom entwickelt sich vielmehr fortlaufend, ohne der Gruppen- oder Periodenbildung zu bedürfen. In der Polyphonie sind diese Melismen durchaus am Platze, für

[1] Sehr richtig sagt Oddo (Gerb. I, 257 ff) : ad cantandi scientiam nosse, quibus modis ad se invicem voces iungantur, summa utilitas est. Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene alium reddere videatur. Die St. Gallische Choralvortragsregel besagt : caveamus ne neumas coniunctas nimia morositate disiungamus vel disiunctas inepta velocitate coniungamus. *Jubilus vero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.* (Ib. I, 7.) Der heilige Bernard endlich ermahnt in der Vorrede zum Cisterzienser Antiphonar die Choralschreiber, ne notulas vel coniunctas disiungant vel coniungant disiunctas, quia per huiusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. (Vergl. Vorrede zum Lib. Grad., p. 3.)

den gregorianischen Choral aber gelten andere Gesetze, man muss ihn mit seinem eigenen Masse messen.

Man würde irren, wenn man glaubte, organischer, zusammenhangsvoller und einheitlicher Bau fände sich bloss in den Melismen. Wahr ist, dass hier von den gregorianischen Komponisten das Bedürfnis logischer und übersichtlicher Entwicklung besonders gefühlt wurde. Aber auch da, wo eine absolute Notwendigkeit solcher Technik vielleicht nicht vorhanden ist, wird das prüfende Auge überall ihrer gewahr werden. Auch in den nicht so reich gebauten Melodien wird man leicht die Neigung bemerken, so zusammenhangsvoll, wie nur möglich zu sein. Obwohl hier die Logik des Textes auf seine melodische Umkleidung leicht übergeht, so dass wir unschwer das Ganze als ein innerlich zusammenhängendes Werk empfinden, so macht sich dennoch eine spezifisch musikalische Logik bemerkbar, die dem künstlerischen Sinne der alten Meister alle Ehre macht. Betrachten wir einige dieser Melodien.

Introitus in Assumptione B. Mariae Virginis [1]:



Dieser Introitus zerfällt in zwei Teile ; der erste umfasst die zwei ersten Perioden (bis celebrantes), der zweite die drei folgenden. So hat sich wenigstens der Komponist die Gliederung vorgestellt. Die beiden ersten Perioden gehören auch musikalisch zusammen, ebenso die drei letzten. Die erste bewegt sich nach dem kühnen Aufschwung am Anfang zumeist in der Höhe, die zweite, das Gegengewicht darbietend, in der Tiefe. Beide motivieren sich, müssen also aufeinander bezogen werden. Ein anderes Band verknüpft die folgenden drei Perioden : hier ist es der melodisch

[1] Lib. Grad. 557.

gleiche Anfang, durch den der Komponist sie in engere Verbindung mit einander hat bringen wollen. Diese Verbindung ist aber nicht so eng, wie diejenige der ersten zwei Perioden ; hier scheint mehr eine Art Aufzählung stattzufinden. So möchte sich den gleichen Anfang bei sub honore, de cuius Assumptione, et collaudant deuten. Der erste Teil, bis celebrantes, enthält die Aufforderung zur Festesfreude, der zweite begründet dieselbe durch drei Gedanken: 1. Es gilt ja die Gottesmutter zu verherrlichen, 2. zumal an ihrem Himmelfahrtstage, 3. wo der Sohn Gottes ihr so Grosses angethan hat. Diese logische Disposition hat eine geschickte musikalische Ausprägung erhalten.

Der Grundriss ist demnach einfach und klar. Gehen wir ins Einzelne.

Die Phrase bei Gaudeamus besteht aus sechs Tönen, die in zwei gegensätzliche Gruppen zerfallen, eine tiefe und eine hohe von je drei Tönen. Damit sie nicht auseinanderfallen, sind sie in geschickter Weise so verbunden, dass die betonte Silbe des Wortes die tiefe und die hohe Gruppe in sich aufnimmt: die Quinte d-a, die Kluft zwischen den beiden Gruppen, wird von der betonten Silbe ausgefüllt, wodurch der Ausdruck der freudigen Erhebung zu Gott, den eben dieser Sprung andeuten soll, in den Vordergrund tritt. Die Töne zu omnes sind nach dem Verhältnis 2 : 2 geordnet. Wir haben also in Gaudeamus omnes die Proportion (3 : 3) + (2 : 2). Die ebenso zueinander gehörigen Worte in Domino offenbaren ähnliche Symmetrie, 2 + (3 : 3 : 3) + 2. Man beachte wohl, dass in Gaudeamus wie in Domino die betonten Silben die Spitzen der Melodie erreichen.

Die zweite Distinction bewegt sich ebenfalls sehr regelmässig und zwar gehören einerseits diem und festum, anderseits die beiden Teile von celebrantes zusammen. Die Responsion in letzterem Worte ist sofort verständlich, bei festum wird dem Epiphonus auf « em » (in diem), der nur aus sprachlichen Gründen (zwei Consonanten stossen aneinander, m und f) für den Podatus gesetzt ist, sein Gegenbild, die Clivis gegenübergestellt.

Die dritte Periode beginnt mit Gruppen von je 3 Tönen, die Worte beatae und Virginis sind so behandelt, dass die Modulation ihren Höhepunkt in der Mitte erreicht. In der dritten Periode kommen die Torculi (bei honore) nicht schon gleich am Anfang, sondern, wie es sich gebührt, erst auf das Hauptwort assumptione.

Man beachte die schön gewundene Schlusslinie bei Angeli, wobei der Climacus in der Mitte das Gleichgewicht herstellt. Um ihn herum liegen Porrecti, an welche sich links ein Podatus, rechts eine Clivis anschliesst.

Die Schlussformel hat wieder Aehnlichkeit mit derjenigen bei Angeli, nur dass sie, um auf der Tonika zu schliessen, in ihrem zweiten Teile eine Terz tiefer liegt.

Lehrreich in Rücksicht der choralischen Logik ist das Studium der gregorianischen *Kyriemelodien*. Es kommen hier drei Formen vor, die sich durch folgende Schemata ausdrücken lassen :

	1. Kyrieform	2. Kyrieform	3. Kyrieform
Kyrie	a a a	a a a	a b a
Christe	b b b	b b b	c d c
Kyrie	a a a	a a ab, oder c c verstärktes c.	e f e.

Die *erste Kyrieform* verwendet zwei Melodien, von denen die eine mit den Worten Kyrie eleison, die andere mit Christe eleison verbunden wird. Da nach dem Christe eleison das Kyrie wiederholt wird, so ergiebt sich der Grundriss A B A, der hier nicht minder reizvoll wirkt, wie in den Alleluiamelodien und den Melismen. Die Neigung, alle Teile mit einander zu verknüpfen und einen einheitlich sich entfaltenden Organismus zu bilden, macht sich auch darin bemerkbar, dass die Bitte eleison fast immer in derselben Weise ausgedrückt ist. So sorgt der Komponist dafür, dass in uns die Empfindung der Zusammengehörigkeit dieser Melodien entsteht.

Ein Beispiel dieser einfachen, zweifellos auch ältesten Kyrieform [1] :



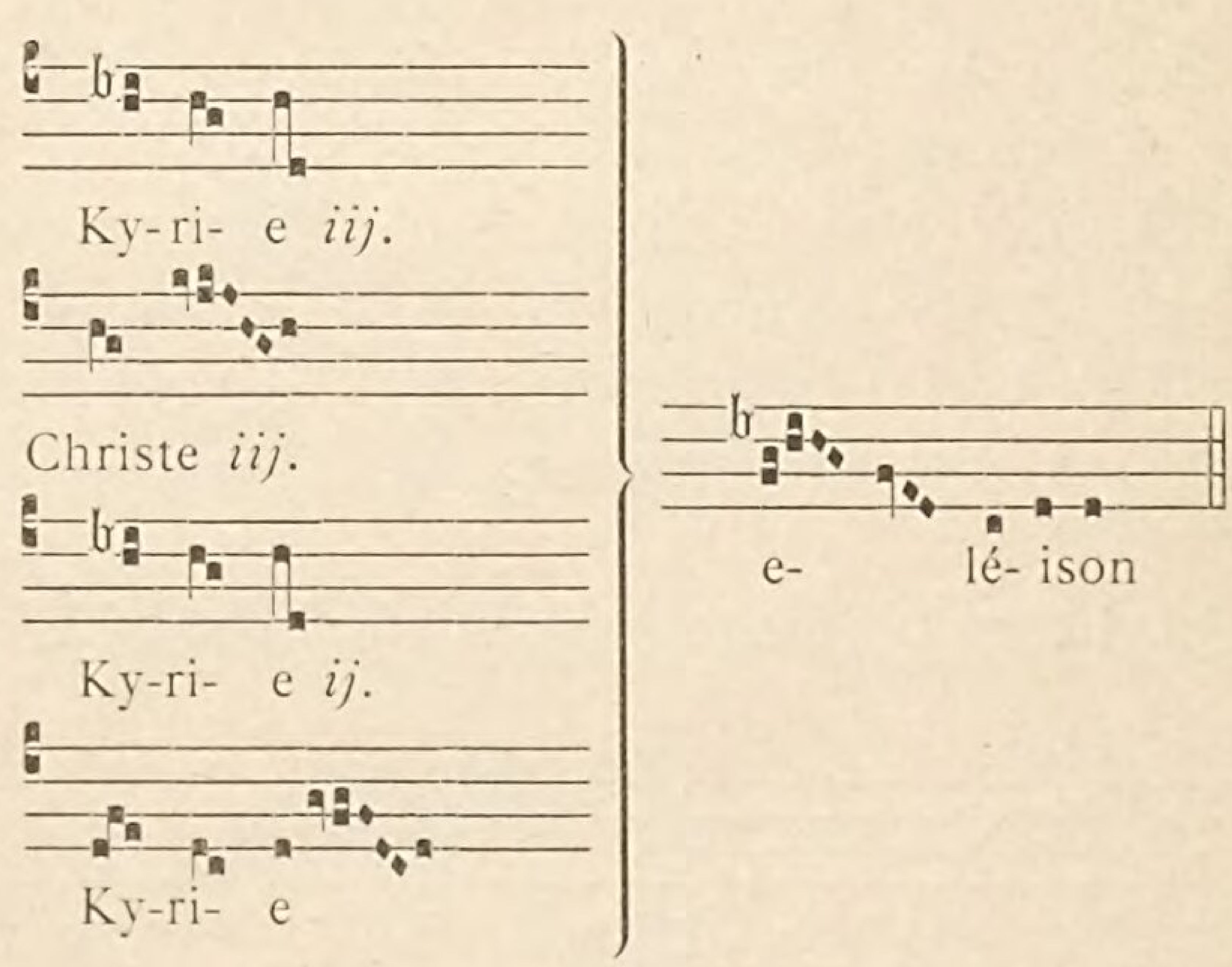
[1] Die Kyriemelodien hatten im Mittelalter ihre besonderen Namen, die von den Interpolationen hergenommen wurden, mit denen man sie versah. Obiges Kyrie wurde interpoliert : Kyrie, magnae Deus potentiae, liberator hominis transgressoris mandati, eleison etc. (Gerbert, de cantu et musica I, 376). Demgemäss erhielt es den Namen : Kyrie magnae Deus.

Die *zweite Kyrieform* ist gegenüber der ersten eine Erweiterung, Ausschmückung, welche die drei letzten Kyrie betrifft. Auch hier hat das erste Kyrie eine einzige, dreimal zu singende Melodie, ebenso das Christe; das letzte Kyrie dagegen hat zwei Melodien, von denen die erste zweimal, die zweite einmal gebraucht wird. Dabei kann erstere mit der Anfangsmelodie identisch sein, sie kann dieselbe modifizieren, aber auch eine ganz neue sein.

Der dieser Kyrieform zugrundeliegende Gedanke, am Schlusse das Kyrie sich breiter ausklingen zu lassen, ist ebenfalls wertvoll und hat ästhetische Berechtigung. Man schliesst gerne mit einem erhöhten Aufwand musikalischer Mittel. Während die erste Kyrieform ihre Wurzel in der Anlage des Textes hat, entspringt die Ausdehnung des letzten Kyrie lediglich einem musikalisch-künstlerischen Bedürfnisse.

Bei weitem die meisten gregorianischen Kyrie sind in dieser Form abgefasst; vielleicht erschien die erste den Alten etwas zu arm.

Das Kyrie de Dominica [1]:



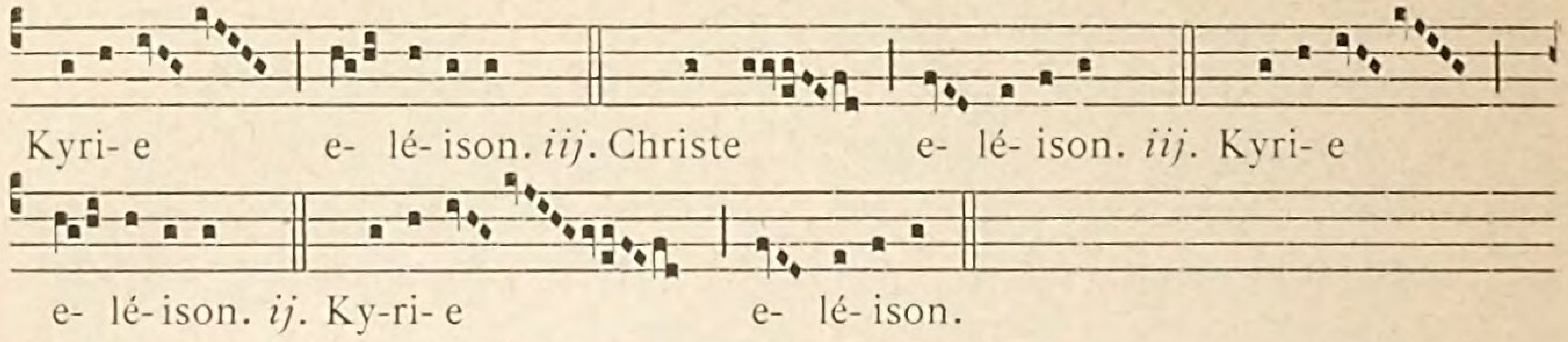
formt das dritte Kyrie so: a a c, wobei das c nicht eine neue Melodie bringt, sondern schon von der zweiten Silbe in die Melodie des Christe (b) einlenkt, die eine Quinte tiefer wiederkehrt. Dass das eleison überall die gleiche Melodie erhalten hat,

[1] Es heisst Kyrie orbis factor. Mit dieser Interpolation steht es im Grad. Sarisb.

vermehrt noch die Klarheit und Einfachheit des Baues und macht das Ganze für einen Vortrag durch eine Menge sehr geeignet.

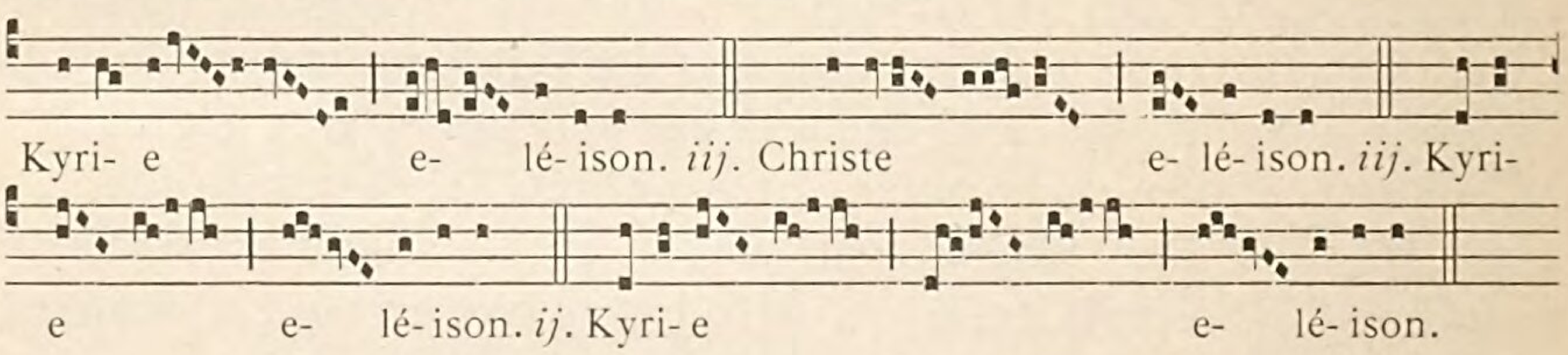
Noch mehr aber als im Verhältnis der verschiedenen Melodien zueinander, erkennt man das Streben nach Klarheit in den einzelnen Melodien selbst, welche Muster symmetrischer Bildung sind. Jede der drei Silben des Wortes Kyrie hat zwei Noten ; der Betonung des Wortes entsprechend, erhält die erste Silbe eine Bewegung nach oben, die beiden andern eine solche nach unten. Dem Wortaccente ist so sein Recht gewahrt, ebenso aber der Anmut der melodischen Linie, die ohne Stockung und unangenehme Stösse verläuft. Nichts ist dem gregorianischen Choral so zuwieder, wie eine Linienführung, bei der man meinen könnte, die Melodie stolpere über Steine. Grazie und Schönheit haben die alten Sänger nie ausser Acht gelassen ; sie wussten damit auch die berechtigten Forderungen der Wortbetonung wohl zu verbinden ; nie aber übertrieben sie den Accent so, dass sich eine musikalische Grobheit ergiebt. Die Phrase auf eleison besteht aus einer anmutigen Verbindung von drei zweiteiligen und zwei dreiteiligen Rhythmen. Beim Christe wird das Gemüt des Sängers feuriger ; hier ist der Ruf nach Erbarmen gesteigert ; kaum ist das Wort zu Ende, da erscheint eine in ihrer Tendenz unverkennbare Melisme. Der Sänger hat wohl gefühlt, dass er bei der Anrufung des Sohnes Gottes mehr Hoffnung hat, erhört zu werden. Der Rhythmus der Noten über Christe verbindet in wohlthuender Eurhythmie zwei zweiteilige und zwei dreiteilige Rhythmen. Man kann nämlich die Virga d, die für sich alleinsteht, als eine Länge betrachten, entsprechend dem Verfahren der Handschriften mit Romanusbuchstaben, welche die alleinstehende Virga oft mit einem t (tenuto) versehen. Wir werden uns auch nicht wundern, dass die Bitte eleison dieselbe Umkleidung gefunden hat, wie früher ; was das fromme Herz dem Christus zu sagen hat, ist nichts anders, als was es schon an den Kyrios richtete. Das letzte Kyrie nimmt die dreiteilige Bewegung des eleison in dem Torculus wieder auf, worauf zweiteilige Rhythmen folgen, bei ri- und -e (wo der tenor ultimae vocis den Ton d verlängert). Es folgt dann die dem Christe entnommene Verbindung einer zweiteiligen mit zwei dreiteiligen Gruppen.

Eine ähnliche Benutzung der Melodie des Christe im letzten Kyrie treffen wir in folgendem Kyrie an :



Während das erste Kyrie sich über der Tonika g bewegt, macht das Christe von den darunter liegenden Tönen Gebrauch ; es besteht also zwischen beiden ein Gegensatz. Im letzten Kyrie wird der Gegensatz aufgehoben, indem beide zu gemeinsamer Wirkung sich die Hand reichen.

Die choralische Kunst verfügt aber noch über andere Mittel, das Kyrie gegen den Schluss hin immer bedeutungsvoller zu gestalten. Dazu gehört die Einführung eines neuen Gedankens nach dem Christe, der auch, und das ist bemerkenswert, einer gewaltigen Steigerung teilhaftig wird. Viele Kyrie dieser Art haben sich erhalten ; eines davon ist folgendes [1] :



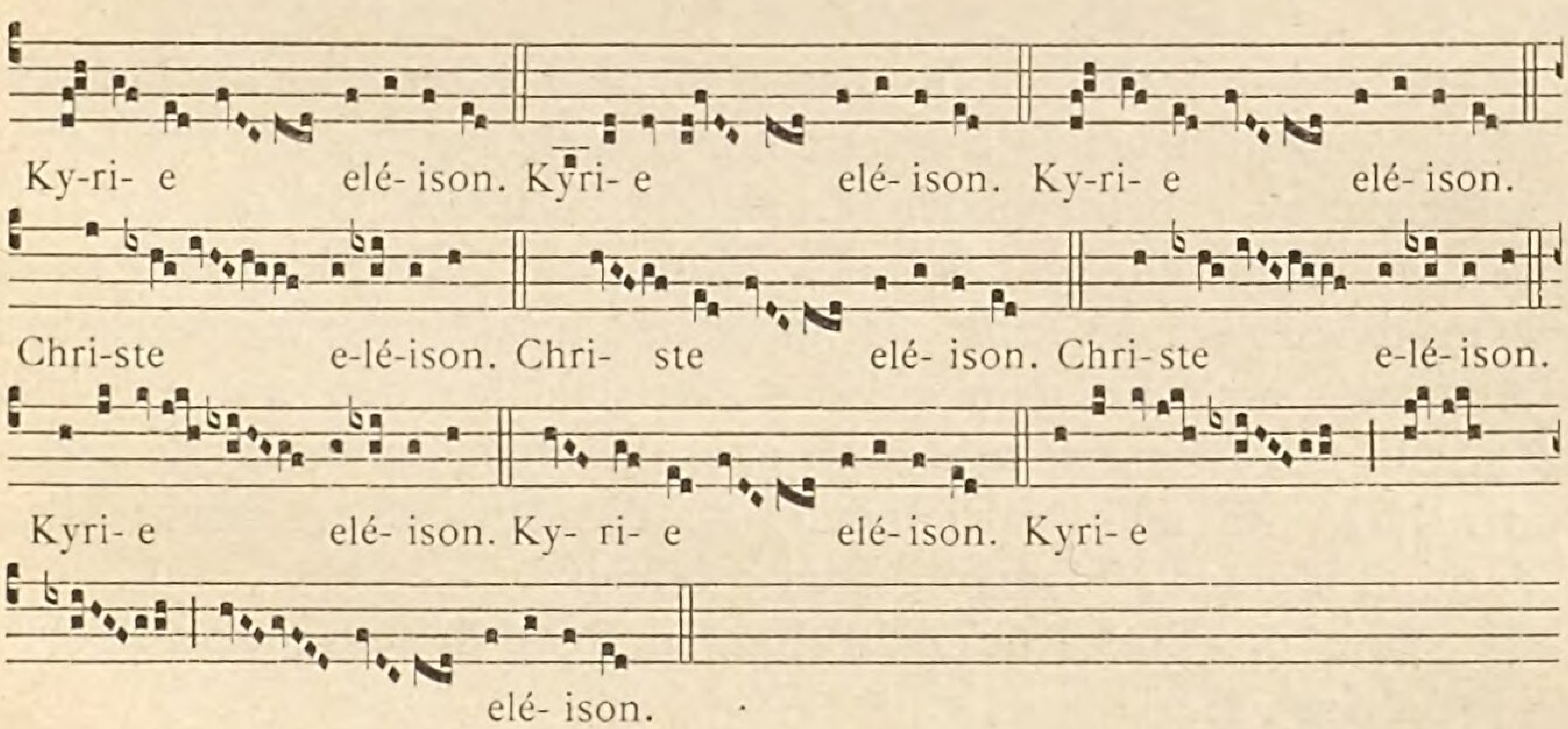
Die neue Melodie ist hier viel gedrängter, kräftiger und energischer als die vorhergehenden ; sie erhält auch ein ihrem Charakter entsprechendes eleison. Die Steigerung des allerletzten Kyrie geschieht durch die Wiederholung der Phrase des Wortes Kyrie. Ein jeder Sänger wird diese Wiederholung als eine Steigerung empfinden und demgemäss vortragen ; die ganze Fassung der Melodie zwingt dazu [2]. Uebrigens ist die Erweiterung durch die Wiederholung ein bei dem letzten Kyrie besonders gern angewendetes Steigerungsmittel [3].

[1] Kyrie cunctipotens genitor Deus.

[2] Diese Stelle lehrt, wie verkehrt es ist, die Wiederholungen als ein Echo aufzufassen. Wie in der Architektur und in so vielen Formen der Musik überhaupt, bildet die Wiederholung auch im Choral ein zum Organismus des Ganzen notwendig gehörendes Element.

[3] Man vergleiche Lib. Grad. 7*, 11*, 23*, 37*.

Die *dritte Kyrieform* ist die jüngste und entwickeltste; sie besteht aus dreimal drei, neun Gliedern. Auch diese Struktur ist im Texte begründet. Da bei der grossen Zahl der Melodien die Gefahr nahe liegt, die Uebersicht zu verlieren, so waren die Komponisten darauf bedacht, ihre Verwendung und Anordnung so zu treffen, dass immer ein klarer Grundriss vorhanden ist. In der That ist das Schema auch dieser Form übersichtlich disponiert; die erste Kyrieform erscheint hier dreimal. Indessen kann man auch hier die Tendenz beobachten, aus der die zweite Kyrieform hervorgegangen ist. Die Melodie e [1] wird da, wo sie zum zweiten Mal erscheint, gerne erweitert und verstärkt, besonders durch die Wiederholung der Anfangsphrase. Auch innerhalb der dreimaligen Aussprache einer Bitte kann man das Bestreben konstatieren, die Verschiedenheit der Melodien zu mildern, namentlich dadurch, dass sie in den Gegensatz von Hoch und Tief zueinander treten, der eine logische Zusammengehörigkeit herbeiführt. In den mit a b a, c d c, e f e bezeichneten drei Teilen gehört die mittlere Melodie häufig einem andern musikalischen Charakter an, als die sie umgebenden. Nicht einmal die Melodien a, b, c, d, e, sind immer von einander verschieden; im Kyrie de Beata [2] z. B.



ist Melodie f gleich Melodie d, und auch dies d ist nichts, als ein im Anfang umgestaltetes a, umgestaltet, um einen passenden Anschluss an das Vorhergehende zu gewinnen. Melodie c schliesst

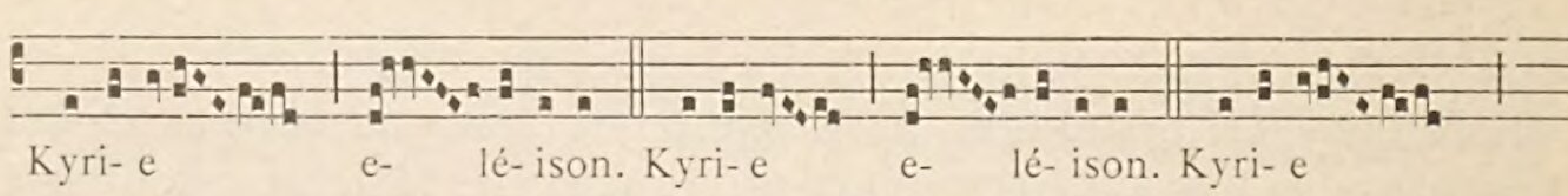
[1] Cf. oben S. 241 das Schema der dritten Kyrieform. — [2] Lib. Grad. S. 23*.

nämlich in der Höhe, wozu die unveränderte Melodie a nicht gut gepasst hätte; deshalb beginnt das a hier mit der Bewegung nach unten, einer geschickten Fortsetzung der Melodie c. In gleicher Weise wird eine engere Verbindung der verschiedenen Melodien angestrebt durch teilweise oder gar absolute Identität der Phrasen des eleison, wie in folgendem Kyrie [1]:

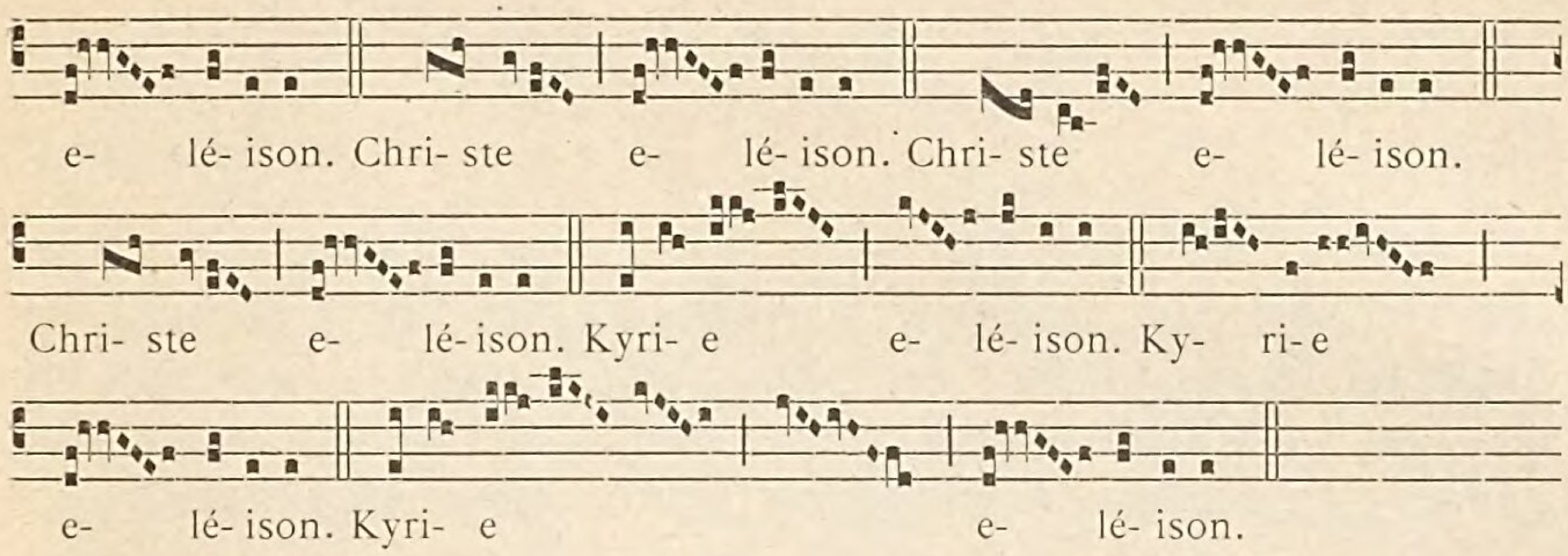


So oft das eleison in dieser Kyrieform eine neue Melodie erhält, geschieht es immer aus feiner Ueberlegung. So im Kyrie de Beata, wo beim ersten Christe ein neues eleison eintritt, welches sich sehr gut an die Phrase des Christe anschliesst, während das erste eleison hier gar keine gute Fortsetzung ergeben hätte; so auch bei dem auf das Christe folgenden ersten Kyrie. Ein Grund, dies zweite eleison auch bei dem Schlusskyrie anzubringen, war nicht vorhanden, da dies aus einer machtvollen Verbindung der Melodien d und c besteht.

Ganz dieselbe Rücksicht hat in dem dritten dieser Form angehörigen Kyrie gewaltet [2]:



[1] Lib. Grad. 11*. — [2] Ib. 30*.



Melodie e hat hier ein neues eleison, aber nur scheinbar, denn es ist fast genau das erste in die Oberquinte versetzt, entsprechend dem Charakter der Melodie, die sich durchaus in höchster Tonlage befindet. Im allerletzten Kyrie dagegen erweitert sich die Melodie e nach der Tiefe, woran sich das erste eleison wohl anschliesst.

Man sieht, wie sehr die alten Komponisten auf schönes Zusammenpassen der Teile einer grössern melodischen Form hielten, wie sehr sie den Anforderungen der musikalischen Logik gerecht werden. Vergleicht man mit diesen choralischen Kyrieformen die Behandlung dieses Textes durch die klassischen Vokalpolyphonisten, so wird man einen lehrreichen Gegensatz bemerken. Da sie häufig eine ganze Messe über eine kirchliche Melodie schrieben, die allen fünf Stücken der Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei) zugrunde gelegt werde, so ergab sich der Gebrauch, in den drei Teilen des Kyrie jedesmal verschiedene Motive zu bearbeiten, die nur dadurch in einem Zusammenhange standen, dass sie Bestandteile der gegebenen Melodie waren. Die polyphone Kyrieform lautet demnach A B C und besteht, für sich betrachtet, aus drei von einander unabhängigen Teilen.

Ein anderes lehrreiches Kapitel der gregorianischen Formenlehre ist dasjenige von den Formen des *Agnus Dei*. Hier wären folgende Formen denkbar : 1. alle drei Agnus haben gleiche Melodie, also Schema a, a, a ; 2. alle haben verschiedene Melodien, also a, b, c ; 3. das erste und dritte, oder erste und zweite, oder zweite und dritte Agnus sind gleich, also a, b, a ; a, a, b ; a, b, b. Von diesen Formen kommen aber in Wirklichkeit nur folgende vor :

erste Agnusform : a a a
zweite « : a b a
dritte « : a b c.

Es ist kein Zufall, dass die *dritte* dieser Formen nur sehr selten angewendet wurde; sie ermangelt der Uebersicht und des Zusammenhanges ihrer Teile. Bei Kompositionen dieser Art, wo ein Text wiederkehrt, pflegt sich mancher Sänger auf sein Gehör zu verlassen. Wir begreifen darum, wenn in folgendem Agnus Dei [1]



diesem Uebelstande entgegengetreten ist, der Komponist dafür gesorgt hat, dass nicht einfach zusammenhangslose Stücke nebeneinandergestellt sind. Das zweite Agnus ist von peccata an dem ersten völlig gleich, und die Bitte des dritten dem miserere nobis sehr ähnlich, vielleicht nur eine fehlerhafte Form desselben.

Desto häufiger aber begegnen wir den beiden andern Agnusformen. Sie sind übersichtlich und zusammenhangsvoll und von wohlthuender Wirkung.

Die Beispiele der *zweiten* Agnusform sind am meisten dazu angethan, unsere Achtung vor dem Feinsinn der alten Künstler herauszufordern. Die Form a b a, die eine Melodie durch zwei gleiche einrahmt, ist gewiss übersichtlich genug. Dennoch wussten jene noch viele Mittel, ihre Verständlichkeit und Einheitlichkeit zu erhöhen.

Wie wir in den Kyrieformen die Neigung feststellten, das eleison soviel wie möglich auch der Melodie nach zu wiederholen, so kann man hier das Gleiche bezüglich des miserere nobis beobachten. Im zweiten Agnus hätte der Komponist ohne Schaden von seinem Rechte, auch die Bitte mit andern Tönen zu versehen,

[1] Dem einzigen der dritten Form, welches der Lib. Grad. enthält S. 29*.

Gebrauch machen können; er wünschte eine noch grössere Klarheit und versah alle drei Bitten mit derselben Melodie. Man vergleiche [1]:



In dieser Richtung geht weiter folgendes Agnus [2], in welchem das b schon vor dem miserere, bei mundi, in die andere Melodie einlenkt:



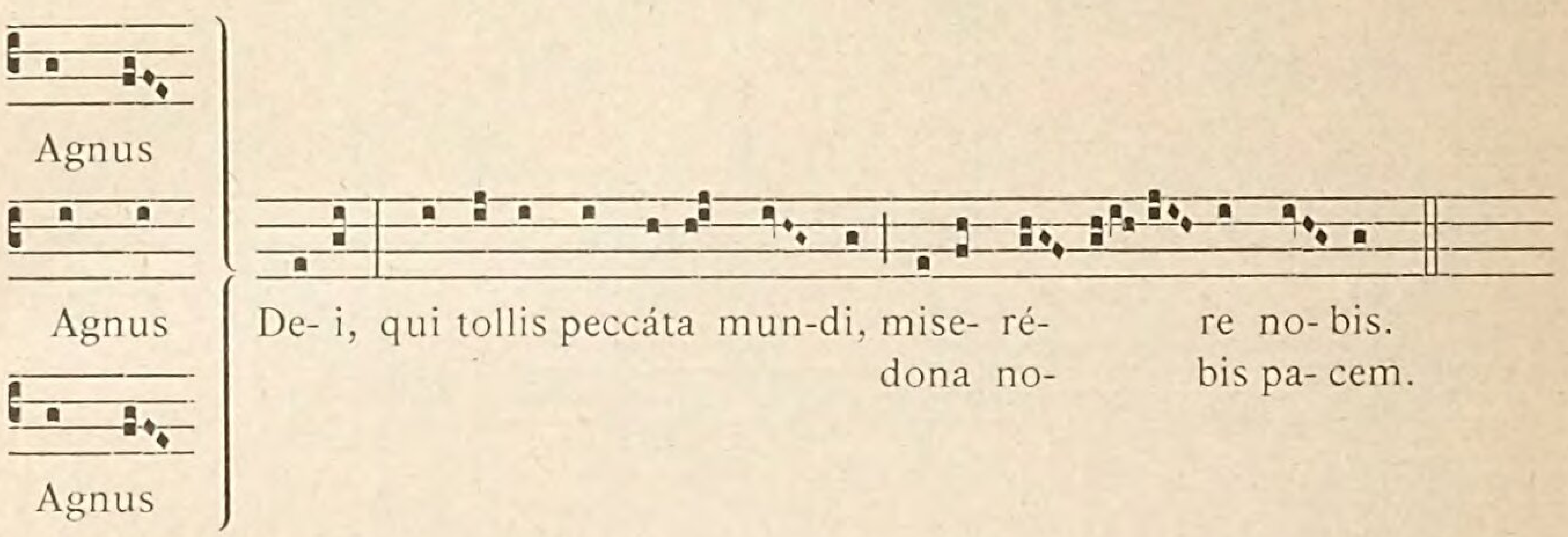
Das Agnus de Beata [3] sucht die Annäherung an die erste Agnusform auf anderm Wege zu erreichen:



Hier nähert sich das zweite Agnus den andern nicht nur durch gleiches miserere nobis, sondern auch durch gleichen Anfang.

[1] Lib. Grad. 10*. — [2] Ib. 16*. — [3] Ib. 26*.

Fortgeschritten ist dieser Prozess noch mehr in diesem Agnus [1]:



Hier geht das b fast ganz in das a auf; nur noch ein kleiner Schritt trennt uns von der *ersten* Agnusform, wo dreimal dieselbe Melodie wiederkehrt.

Dieser Form gehört das oben, S. 157 mitgeteilte Agnus an, sowie auch folgendes [2]:



An dieser überaus anmutigen Melodie kann man studieren, wie geistvoll und wohlabgemessen im gregorianischen Choral Hebungen und Senkungen auf einander folgen. Das ist es gerade, was sie so natürlich und sangbar macht.

Da es nicht in der Absicht des Verfassers liegen kann, hier eine gregorianische Formenlehre zu geben, so mag es mit dem Gesagten sein Bewenden haben. Ich glaube, man wird mir beistimmen, wenn ich sage, dass man im Mittelalter für die logische Entwicklung einer melodischen Linie einen hervorragenden Sinn besass. Es kann dies, wenn man näher zuzieht, auch gar nicht überraschen.

Schon oft ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass in jener Zeit die Produkte der musikalischen Phantasie nur die Form der absolut einstimmigen Melodie annehmen konnten. Wenn auch neuere Forschungen den Schluss nahelegen können, dass die Mehrstimmigkeit schon früher bestand, als man lange

[1] Lib. Grad. 6*. — [2] Ib. 33*.

annahm, so ist doch sicher, dass diese Mehrstimmigkeit [1] etwas ganz anderes war, als diejenige Technik, die seit dem 9. Jahrhundert als Organum oder Diaphonie, dann als Diskantus und später vervollkommnet als Mensuralmusik und Kontrapunkt gepflegt wurde. Ohne das Licht abzuwarten, welches weitere Forschungen sicher über diesen Gegenstand noch bringen werden, kann man schon jetzt behaupten, dass die mittelalterliche Kunstmusik von der Mehrstimmigkeit wenig berührt wurde. Sie hat thatsächlich nur die musikalische Ausdrucksform der vokalen Monophonie gekannt. Ein glückliches Zusammentreffen verschiedener Kräfte hat dann diese Monophonie sich zu der bewunderungswürdigen Kunst der geistvollen, logisch sich entwickelnden und schönen melodischen Linien herausbilden lassen, die wir die gregorianischen Lieder nennen. Hier fügen sich die Rhythmen zu anmutigen Linien zusammen ; alle Teile der Melodie vertragen sich friedlich, nichts stört die wohlgeordnete Folge der Töne und Tongruppen. Wie die gregorianische Melodie keine Dissonanz kennt, so ist auch dem gregorianischen Rhythmus alles fremd, was die Eintracht seiner Teile stören könnte. In der That wird man in jeder gregorianischen Melodie Eurhythmie und Verhältnismässigkeit entdecken. Oft krystallisieren sie sich zu den klarsten Proportionen und sind mit den Händen zu greifen, oft aber erschliessen sie sich erst nach genauem Studium des Textes, wie der Melodie.

Man wird zugeben, dass die gregorianische Rhythmik an Bedeutung für die Melodie selbst die Melodik bei weitem übertrifft. Man kann sich ganz gut denken, dass gelegentlich in einer Melodie statt dieses Tones ein anderer stehen kann, vorausgesetzt, dass er geschickt gewählt wird. Zerstört man aber ihren Rhythmus, so ist in jedem Augenblick die Gefahr einer rhythmischen Unschönheit sehr gross.

Dass die gregorianische Eurhythmie noch heute so wenig Verständnis findet, liegt an der schon erwähnten Thatsache, dass die moderne Musik den logischen Zusammenhang auch

[1] Es handelt sich um die sog. Heterophonie, die auch schon den Griechen bekannt war. Sie besteht darin, dass gelegentlich das begleitende Instrument die Hauptmelodie umspielte, verzierte. In der puren Vokalmusik haben aber auch die Griechen die Heterophonie nicht gekannt.

melodischer Folgen grösstenteils in die Harmonie verlegt hat. Ja die Entwicklung der Musik hat dahin geführt, dass unsere Musiker um des Ausdruckes willen die Gesetze des natürlichen rhythmischen Flusses ausser Acht lassen. In dem plötzlichen Aufhalten einer Bewegung z. B. besitzen sie ein ausgezeichnetes Mittel, unerwartet eintretende Situationen zu schildern. Unendlich davon verschieden ist die gregorianische Kunst [1].

[1] Es unterliegt keinem Zweifel, dass der gregorianische Choral trotz der so wesentlich andern Musikverhältnisse der Gegenwart sich einer allgemeinen Wertschätzung erfreuen würde, wenn auf diesen Kapitalpunkt etwas mehr geachtet würde, wie es meist geschieht, und er entsprechend vorgetragen würde. Dabei müsste auch die übliche massige Begleitung, die fast an jeden Ton einen harmonischen Koloss heftet, einer schmiegsamern Art weichen, welche die fliessende Cantilene soviel wie möglich hervortreten liesse, — wenn man eine Begleitung überhaupt zulassen wollte.

Fünftes Kapitel

Wort und Ton in der gregorianischen Melodie.

Die Frage, wie sich im Gesange das Verhältnis der Melodie zum Texte zu gestalten habe, lässt sich in dieser Form nicht beantworten; man muss, wie überall, so auch hier die verschiedenen Kunstrichtungen berücksichtigen. Bei achtsamem Studium wird man finden, dass es absolute und für alle Verhältnisse geltende Gesetze gar nicht giebt, vielmehr die mannigfachen Kunstanschauungen verschiedene Textbehandlungen herbeigeführt und herbeiführen mussten. Diese sind nicht zufällig, sondern hängen auf das innigste mit der Auffassung vom Tonmaterial zusammen, die jeweilen geherrscht hat.

Das Verhältnis der Melodie zum Texte lässt sich von zwei Gesichtspunkten aus betrachten: man kann untersuchen, wie sich die Melodie zur *sprachlichen Form des Textes* und wie sie sich zu seinem *Inhalte* stellt. Betrachten wir mit Rücksicht darauf zunächst die *Behandlung der sprachlichen Form im gregorianischen Choral.* Um uns vor Beeinflussungen von Seiten der andern, nichtgregorianischen Kunststandpunkte zu behüten, wird es gut sein, wenn wir etwas weiter Umschau halten.

Für die Textbehandlung in der griechischen Vokalmusik war der Umstand von grosser Bedeutung, dass, soweit wir wissen, die Texte metrische Form hatten. Die uns erhaltenen Gesangsdenkmäler des klassischen Altertums zeigen die absolute Herrschaft des Metrums; die Melodie ist sklavisch an die Metrik des Textes gebunden, respektiert dessen Längen und Kürzen [1].

[1] Es scheint auch, dass der Accent in der altgriechischen Musik von wesentlicher Bedeutung war. Crusius (die delphischen Hymnen, S. 113 ff) hat die überraschende Entdeckung gemacht, dass in den delphischen Hymnen regelmässig eine accentuierte Silbe einen höhern Ton als ihre Umgebung besitzt, wenigstens keinen tiefern.

Eine andere Beobachtung macht man, wenn man in unserer Angelegenheit die Werke der klassischen Vokalpolyphonie zu Rate zieht. Für die Textbehandlung wurde hier die Technik der Mehrstimmigkeit von Bedeutung. Wenn mehrere Stimmen denselben Text vortragen, und zwar nicht gleichzeitig, sondern dieselben Silben zu verschiedenen Zeiten aussprechend, so ist die Gefahr vorhanden, dass der Hörer vom Texte wenig oder gar nichts versteht. Die Polyphonisten waren sich dessen wohl bewusst, und unter den Mitteln, die sie zur Vermeidung eines mangelhaften Verständnisses des Textes anwendeten, ist für uns folgendes von hervorragender Bedeutung: um dem Hörer Gelegenheit zu geben, den Einsatz einer neuen Stimme oder das, was sie weiter sagte, leicht zu verstehen, haben sie die andern Stimmen keine neuen Silben aussprechen lassen, sondern sie melismatisch auf einem Vokal singend weitergeführt. Ohne Mühe konnte der Hörer so den Bewegungen des Textes folgen. Gerade die besten Meister der Polyphonie, allen voran Palestrina, haben dies Verfahren zu ausgezeichneter Anwendung gebracht. Fragt man sich nun, welcher Vokal im Worte dieser melismatischen Dehnung teilhaftig werde, so geben die polyphonen Meisterwerke die Antwort: es ist regelmässig derjenige, der den Wortaccent hat, derjenige der betonten Silbe. So ergab sich von selbst die Umdeutung der betonten Silben zu langen.

In diesem Betracht behandelten die Polyphonisten alle accentuierten Silben, mochte ihr Vokal kurz oder lang sein, gleich: das Wort Dóminus, welches drei kurze Silben hat, ist ebenso wiedergegeben, wie gaudia, wo die accentuierte Silbe von Natur, und réspice, wo sie durch Position lang ist. Man hat kein Recht, die Polyphonisten wegen dieses eigentümlichen Verfahrens zu tadeln; giebt man einmal die Technik des kontrapunktischen Stimmengewebes zu, — und mit dieser steht und fällt die ganze Polyphonie —, so folgt von selbst die Behandlung der Accentsilben als langer.

Lehrreich sind in dieser Beziehung auch die italienischen Madrigale des 16. Jahrhunderts. In der Entwicklung dieser weltlichen Gesangsform giebt es eine Richtung, welche ganz in derselben Weise die betonten Silben als lang betrachtet. Diese Madrigalisten fassten den italienischen Vers quantitierend auf, obwohl ihm die Quantität fremd ist und die italienische Metrik

einfach die Silben zählt. Interessant ist diese ganze Richtung namentlich auch deshalb, weil sie sich mit Vorliebe des einfachen Stiles Note gegen Note bedient [1].

Sanktioniert wurde die Auffassung der accentuierten Silben als langer durch die Ansichten, welche die Humanisten in dieser Hinsicht sich von dem Lateinischen gebildet hatten. Sie kannten die wahren Gesetze der lateinischen Sprache des Mittelalters nicht und übertrugen auf sie die Begriffe der Länge und Kürze, die für die lateinische Prosa nur wenig Wert haben. Seither ist dann diese Anschauung herrschend geblieben, und noch heute bemerkt man leicht die Verwechslung, deren manche sich schuldig machen, wenn sie von langen und kurzen Silben reden, wo es sich in Wirklichkeit nur um betonte und unbetonte handelt [2]. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass für die mehrstimmige Praxis die Umdeutung der betonten Silben zu langen und der unbetonten zu kurzen unter Umständen eine Art Notwendigkeit ist, für den kontrapunktischen Stil sowohl, wie für die einfache harmonische Schreibweise.

Wesentlich andere Verhältnisse treten uns im gregorianischen Choral entgegen. Seine Texte sind in überwiegender Mehrheit in lateinischer *Prosa* abgefasst, *entziehen sich also den Gesetzen der metrischen Prosodie.* Auch hat er nichts mit der Mehrstimmigkeit zu thun, so dass wir auch in dieser Beziehung auf eine andere Grundlage gestellt sind.

Die mittelalterliche lateinische Prosa kümmert sich wenig um die Quantität der Silben ; desto grösser aber ist die Bedeutung des Wort-, des tonischen Accentes. Dieser *tonische Accent* lebte als wesentliches Element der Aussprache schon im Latein des gewöhnlichen Volkes vor Christus, zur Herrschaft gelangte aber diese sogenannte *rhythmische* Auffassung des Lateinischen in den ersten Jahrhunderten nach Christus. Der tonische Accent spielte auch eine grosse Rolle bei der Entstehung der romanischen Sprachen aus dem Lateinischen.

[1] Ausführlicher habe ich mich über diesen Gegenstand ausgesprochen in meiner Abhandlung « Das Madrigal und Palestrina », Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, wo auch (S. 479 ff.) Beispiele obiger Textbehandlung mitgeteilt sind.

[2] Man vergleiche Pothier, une petite question de grammaire, à propos le plain-chant, Solesmes 1882.

Auf die grosse Bedeutung des Accentes für die Entwicklung der Psalmodie und psalmodieähnlichen Formen ist schon einmal kurz hingewiesen worden [1]. Die quantitierende Auffassung des Lateinischen liegt der ganzen Psalmodie fern, diese beruht wesentlich auf dem Accent; eigentlich besteht sie ja in der Rezitation auf einem Tone, wobei nur die den Schlüssen vorausgehenden Accentsilben musikalisch hervorgehoben werden. Ueber die Psalmodie und ihre Beziehungen zum tonischen Accent braucht hier nicht ausführlich gehandelt zu werden, nachdem die Abhandlung gerade darüber im 3. Bd. der Pal. mus. auch ins Deutsche übersetzt ist [2]. Sie hat den Beweis geliefert, dass der Einfluss des Accentes im gregorianischen Choral sich nicht nur in den einfachen Formen der Psalmodie geltend macht; er greift viel weiter und beherrscht die melodische Entwicklung in den ausgedehntesten melismatischen Bildungen; in den Tractus, den Alleluiaversen, den Gradualresponsorien, überall ist er für die Textbehandlung massgebend.

Noch scharfsinniger sind die Untersuchungen die Pater Mocquereau im 4. Bd. der Pal. mus. niedergelegt hat. Sie zeigen uns die Macht des Accentes in den Formen des rhythmischen *Cursus*. Man versteht darunter gewisse nach rhythmischen Gesetzen eingerichtete Schlussformeln, für Ganz-, wie für Periodenschlüsse. Die Verfasser der liturgischen Formulare des leoninischen und gelasianischen Sakramentars und die päpstlichen Bullenschreiber haben diesen Cursus gekannt und darnach ihre Texte eingerichtet. Die wichtigsten Cursusformen sind folgende vier:

Cursus	planus	′.	.′.	fünf	Silben
«	tardus	′.	.′..	sechs	«
«	velox	′..	..′.	sieben	«
«	trispondaicus	′.	..′.	sechs	«

Ein Beispiel, an welchem man sich die drei ersten Cursusformen merken kann, ist die Oratio:

Gratiam tuam, quaesumus Domine, mentibus	*nóstris infúnde*	C. planus

[1] Oben S. 18.

[2] Von P. Bohn, bei Herder in Freiburg i. B. erschienen.

ut, qui angelo nuntiante, Christi filii tui incarnati- } ' . . ' . . *onem cognovimus* — C. tardus

per passionem eius et crucem ad resurrectionis } ' ' . *gloriam perducamur* — C. velox

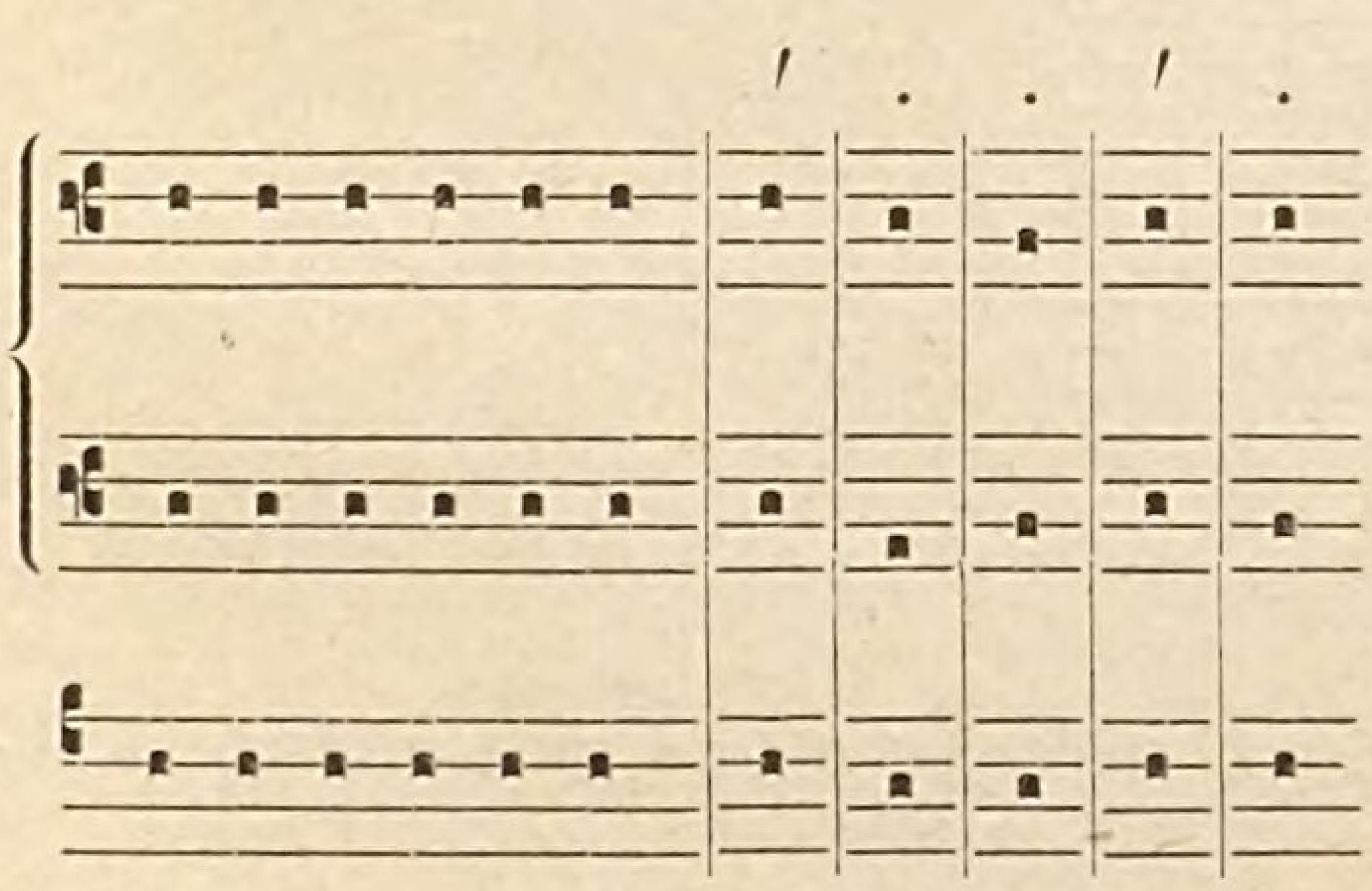
Ein Beispiel des Cursus trispondaicus, der übrigens nur selten vorkommt, enthält die Oratio vom heiligen Geist:

Deus, qui corda fidelium sancti spiritus illustrati- } ' . . . ' . *one docuisti* — C. trispondaicus.

Diese vier Prosaklauseln waren besonders im fünften und sechsten Jahrhundert im Gebrauch. Von da an wurden sie vergessen, bis sie gegen Ende des 11. Jahrhunderts wieder in Aufnahme kamen.

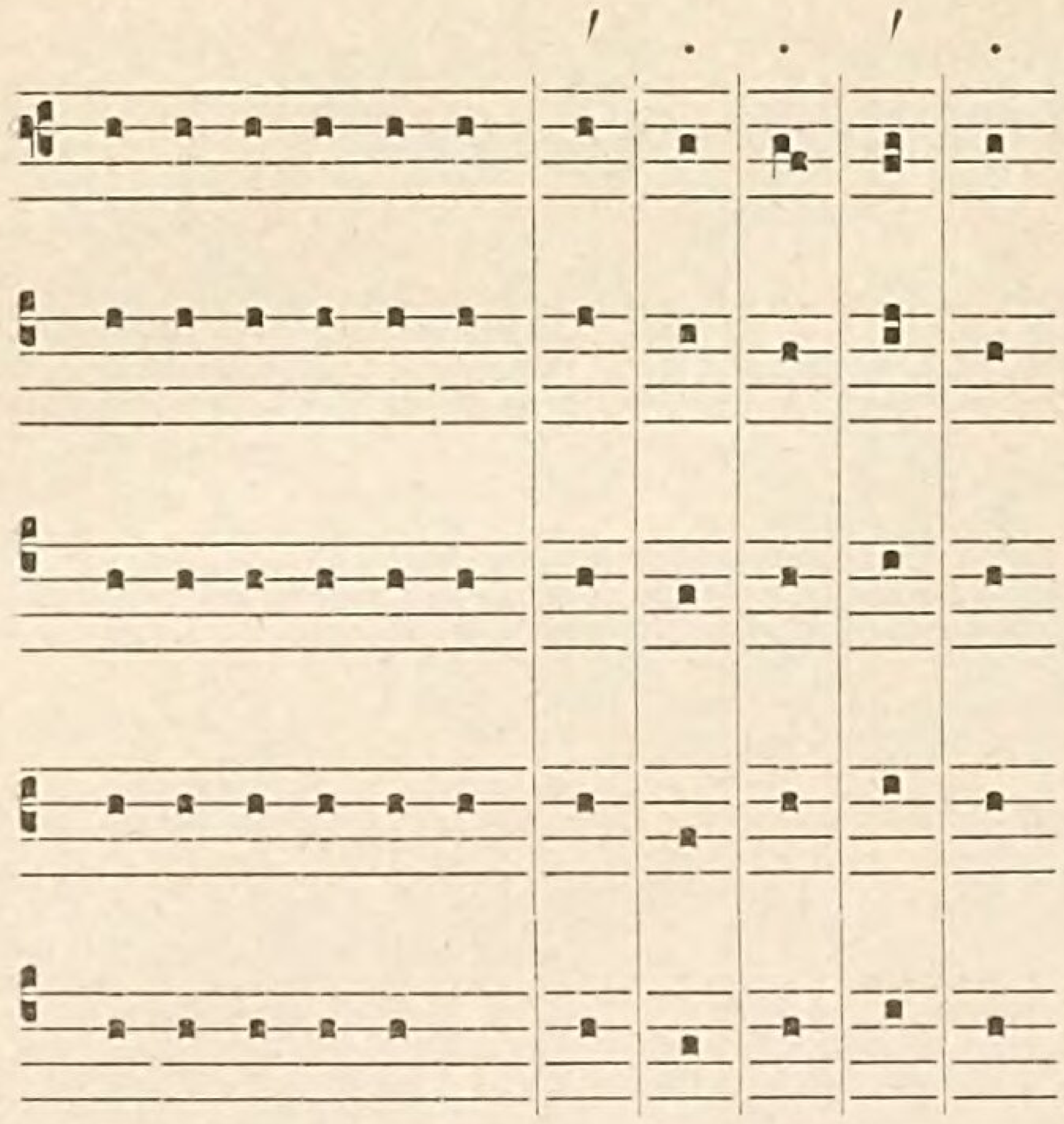
Die Paléographie musicale weist nun nach, dass eine grosse Zahl von ambrosianischen und gregorianischen Cadenzen auf diese Cursusformeln sich gründen, woraus schon oben der Schluss gezogen ist, dass sie zu der Zeit entstanden sein müssen, welche den Cursus kannte, also im fünften und sechsten Jahrhundert.

Der aus fünf Silben (erste und vierte betont, Wortende nach der zweiten) bestehende Cursus planus ' . . ' . findet sich in Musik umgesetzt in einer überaus grossen Zahl von Cadenzen der liturgischen Psalmodie, einfachen wie notenreichen. Pater Mocquereau führt 20 einfache und 24 reichere an. Einige von ihnen mögen hier folgen:



Mediante } der Praefatio simplex.
Cadenz }

Cadenz der römischen Oration.



Cadenz der Praefatio solemnis.

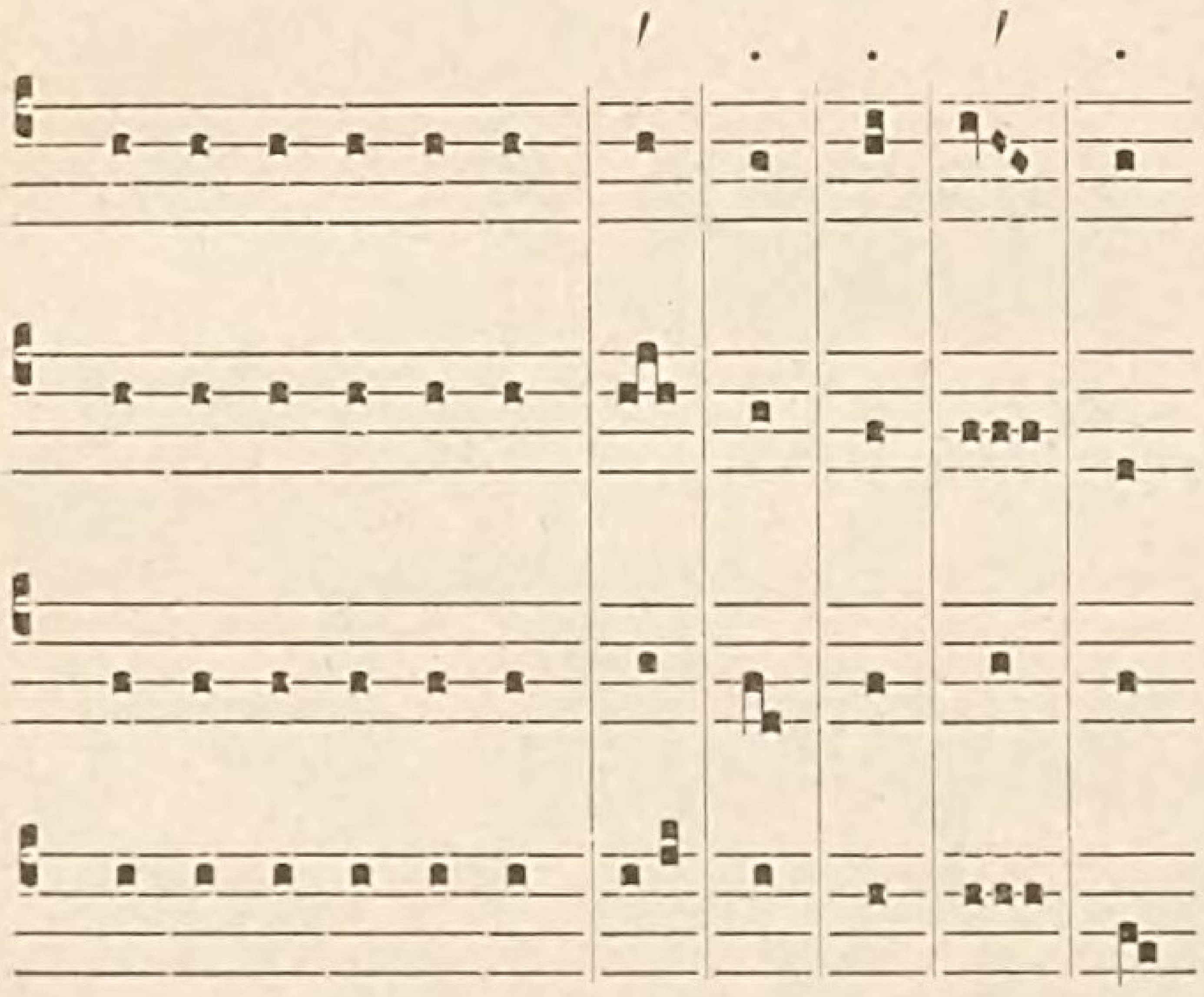
Cadenz des Exsultet jam angelica.

Mediante der Psalmodie im 4. Ton.

Cadenz der Psalmodie des 8. Tones.

Mediante des einfachen Gloria in excelsis.

Reicher ausgestattet sind folgende Typen:



Eine Cadenz des Te Deum.

Cadenz der Introituspsalmodie des 1. Tones.

Dieselbe des 6. Tones.

Dieselbe des 7. Tones.

Noch reicher folgende Responsoriumscadenzen:



1. Ton.

5. Ton.

etc. etc. [1]

[1] L. c. 44 ff. Daselbst wird für die ambrosianische und mozarabische Psalmodie derselbe Nachweis erbracht.

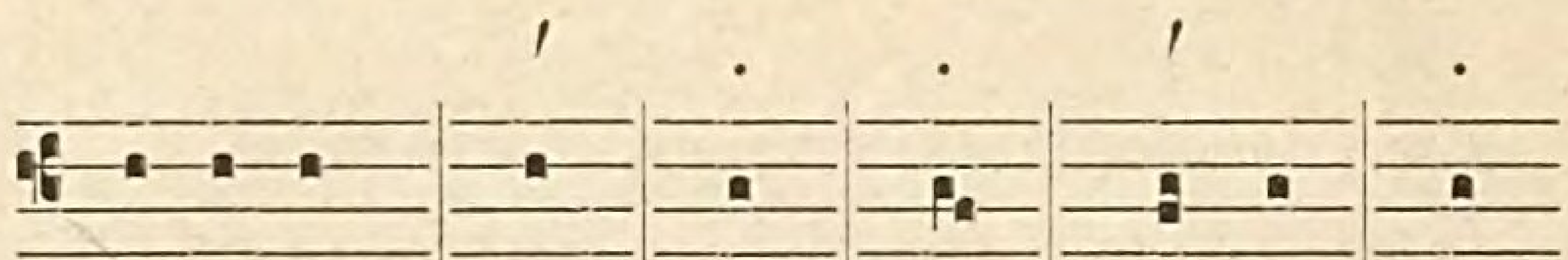
Der erste Accent (auf dem fünftletzten Ton) erhält immer eine höhere Note, als die darauffolgende unbetonte Silbe. Er ist der mehr oder weniger reichen Ausschmückung fähig, wie man an den letzten Beispielen sieht. Die folgende unbetonte Silbe steht hierin hinter ihr zurück, die einzige Form, die sie annehmen kann ausser dem tiefem Ton, ist eine Clivis, die Verbindung zweier fallender Noten, die dem auf sie treffenden Ende des Wortes ('. . '.) gut entspricht.

In gleicher Weise beachten die beiden letzten Colonnen das Verhältnis von betont zu unbetont. Die drittletzte Silbe hat die Aufgabe, zu dem letzten Accent hinüberzuleiten, ihn vorzubereiten. Sehr gerne erhält sie darum aufsteigende Bewegung zu der Höhe des folgenden Accentes.

Die Entstehung dieser musikalischen Typen ist eine einfache : der cursus planus fand sich auf jeder Seite der Sakramentarien römischen, gallikanischen, ambrosianischen und mozarabischen Ursprungs. Beim Rezitieren glitten diese Betonungstypen von selbst in Musik über ; es ergaben sich von selbst Melodieformen, welche die Hebungen und Senkungen des Textes wiederspiegelten, auch für die drei andern Formen des Cursus, den velox, tardus und trispondaicus.

Der Cursus war nicht eine Neuschöpfung der christlichen Autoren, vielmehr kannten ihn schon die alten Schriftsteller, wie Cicero und Plinius. Er gehörte aber nicht der Vulgärsprache an ; daher kommt es, dass die Psalmversion des heiligen Hieronymus, welcher sich der einfachen Sprache, der lingua rustica bediente, diese Cursusformeln nicht so oft anwendet. Es ist das für die liturgischen Texte insofern von Bedeutung, als die Texte des Graduale und Antiphonale meist aus den Psalmen genommen sind. Nicht selten ergab sich aber von selbst eine der genannten Formeln, ohne dass sie mit Absicht seien gesucht worden.

Die musikalische Form des Cursus planus wurde angewendet auch auf Texte, die nicht die Silbenfolge '. . '. besitzen. Sämtliche folgende Cadenzen sind nach dem cursus planus gebaut, nicht aber die Texte :



	fé-	sta	pa-	schá- li-	a	Aus dem Exultet.
ter-	ré-	nis	cœ-	lé-sti-	a	
oramus	ér-	go	te	Dó-mi	ne	
in-	grés-	sus	ab	ín-fe-	ris	
	Ver-	bi	my-	sté- ri-	um	Aus der Præfation.
	Dé-	um	co-	gno- vi-	mus	
cœ-	lé-	stis	ex-	ér-ci-	tas	
lar-	gí-	ris	et	præ-mi-	a	
per-	só-	nis	pro-	prí- e-	tas	

Alle diese Beispiele haben das gemeinsam, dass nach der letzten Hebung noch eine Senkung eingeschoben ist. Diese einfache, syllabische Form ist also unter Umständen einer kleinen Erweiterung fähig. Anders ist es jedoch mit den verzierten Formeln, wie folgende Beispiele darthun :



animam	mé-	am	le-	vá-	vi
nómi-ni tu-	o	Al-	tís-	si-	me
pesti- lén-	ti-	æ	non	se-	dit

und



ce-le-brant	tu-	um	na-	tá-	lem
du-o- rum	a-	ni-	má-	li-	um
sín-	gu-	los	e-	ó-	rum

Hier kommen musikalische Hebungen auf sprachliche Senkungen und umgekehrt. Die musikalische Phrase ist ein fest- und für sich bestehender Typus, den kein Text verändern darf. Hatten die alten Melodisten das Recht, so zu verfahren ? Hören wir den P. Mocquereau [1].

« Bei den einfachen, syllabischen Typen ist das musikalische Material nicht ausreichend, um den Beeinflussungen des Textes zu entgehen oder Widerstand zu leisten. Anders bei den verzierten

[1] Pal. mus. IV, 69.

Cadenzen : gewiss ist hier die Melodie nach dem Cursus planus gebildet, aber sie erweitert sich, dehnt sich aus, befreit sich in gewissem Sinne vom Texte, nimmt sich selbst in Besitz, ihre eigenen Fähigkeiten, die Macht, die ihr natürlich ist. Der so entstehende Rhythmus der Melodie geht nicht nur aus der Verbindung der Worte hervor, sondern auch aus der Vielheit der Töne, ihrer mannigfaltigen Anordnung, den Proportionen, die sie herstellen ; kurz die Musik wird Herrin, ihre schwanke und unbestimmte Unterlage hat sich zu fügen.

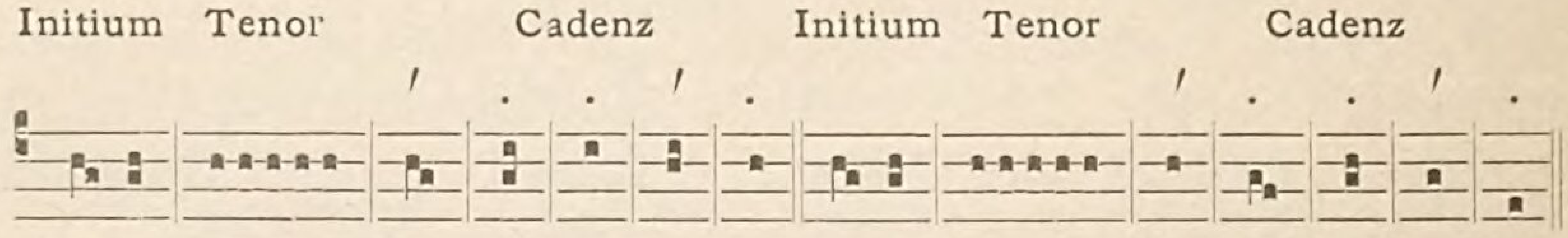
« Ihre volle Schönheit entfaltet die plane Cadenz nur, wenn sie mit einem Cursus planus zusammentrifft Aber ausser dieser vollkommenen Art giebt es auch noch andere, die das Ohr erfreuen können. Wirklich bilden ja die verschiedenen Teile der planen Cadenz ein so harmonisch geordnetes und dem Ohre so wohlgefälliges Ganzes, dass man nicht das Geringste daran ändern dürfte, ohne seine Einheit und Schönheit zu verletzen, ohne auf ein feines Ohr unangenehm zu wirken. Wegen dieser Einheit ist die Cadenz unabhängig von allen Wort-Cadenzen, die nicht nach dem Cursus planus gebaut sind Die von der Macht einer unwiderstehlichen rhythmischen Bewegung absorbierten Silben verlieren, genau im Verhältnis mit der überwältigenden Kraft des musikalischen Rhythmus, ihre Individualität und eigene Physiognomie ; sie gleichen sich gegeneinander aus ; es giebt keine starken und schwachen mehr ; sie werden gewissermassen elastisch und bereit, den Charakter anzunehmen, den die Melodie ihr geben will. In ihrer Bedeutung also verringert, ordnen sie sich nicht zufällig regellos, sondern nach einem Gesetze, welches höher steht, als das der Konkordanz der Worte und der Musik : dem Gesetz der Unversehrtheit der Melodie und des Vorranges des musikalischen Rhythmus. Die alten Psalmisten befolgten die Regel : die fünf letzten Silben den fünf letzten Gruppen Diese Anordnung hat nichts Hartes, Beleidigendes ; das aesthetische Gefühl, mit dem Eindruck der Cadenz vertraut und vom Reiz der Melodie gefangen, erfreut sich daran und vergisst für einen Augenblick den Rhythmus der Worte.

« Niemals aber arten diese Rechte der Musik in eine kapriziöse und blinde Tyrannei aus Keine Kantilene behandelt die Worte mit mehr Achtung und Nachgiebigkeit, als die römische. Sehr oft bequemt sie sich den Bewegungen des Wortes an

Wenn sie sich von ihnen befreit, thut sie es fast mit Bedauern, sie gebraucht eine delikate Schonung, eine geistvolle Ausgleichung, eine geschickte Gefälligkeit, um ihrem Genossen seinen Einfluss zum Teile zu wahren. »

Diese Verwendung melodisch feststehender Typen erleichterte das Erlernen der Melodien natürlich ungemein und machte die Beteiligung grosser Massen am liturgischen Gesange möglich ; bei gänzlich oder teilweise verschiedenen Formeln ist diese eine Unmöglichkeit. Auch hierin kommt die gregorianische Kantilene den Bedürfnissen der Sänger soweit entgegen, als nur möglich, auf alle Weise wird ihre Aufgabe erleichtert.

Auf diesem Gedanken beruht die gesamte gregorianische Psalmodie, die einfache des Offiziums, wie die reichere der Messe. Was erstere angeht, so hat man von jeher sich damit begnügt, die für einen ganzen Psalm zu benutzende Melodie nur einmal zu schreiben ; jeder Sänger weiss, dass er jeden einzelnen Vers nach ihr zu singen hat, ohne sie zu verändern. Von dieser Offiziumspsalmodie unterscheidet sich die reichere z. B. des Introitus in dieser Hinsicht nur dadurch, dass abgesehen vom Gloria Patri und Sicut erat, für jeden Introitus die Psalmodie der betreffenden Tonart nur für einen Vers gesungen wird ; zu den verschiedenen Introitus derselben Tonart wird im gregorianischen Choral auch genau dieselbe psalmodische Formel genommen ; würde man sie ändern, so wäre es keine Psalmodie mehr. Dass dem so ist, davon kann man sich leicht überzeugen. Nehmen wir z. B. die eine der beiden Introituspsalmodien der Tonart E. Ihre beiden Teile lauten [1] :

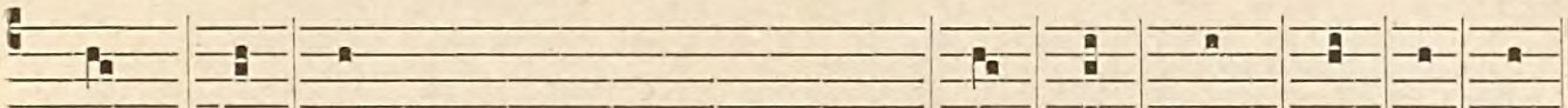


Stellen wir aus den Handschriften, oder was dasselbe besagen will, aus dem Liber Gradualis die Psalmodien der entsprechenden Introitusmelodien zusammen, so ergeben sich folgende Tabellen :

[1] Man wird bemerken, dass die Cadenzen nach dem Cursus planus gebaut sind.

Introituspsalmodie der E-Tonart:

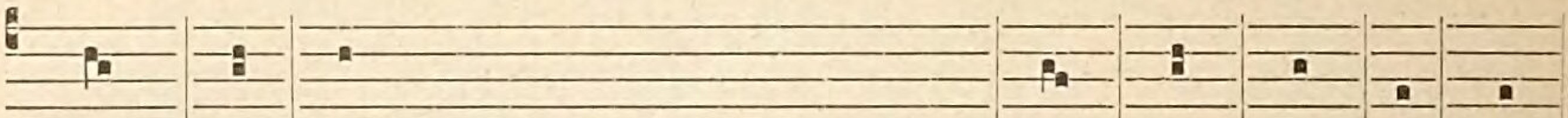
ERSTE HÆLFTE



[1] Be-	a-	ti immacu-	la-	ti	in	vi-		a:
[2] Ju-	bi-	late De-	o	om-	nis	ter-		ra:
[3] Ad	te	leva-	vi	o-	culos	me-		os:
[4] Ad	te	Domine, leva-.	vi	a-	nimam	me-		am:
[5] Quo-	ni-	am alieni insur-	re-	xe-	runt	in		me:
[6] E-	mit-	te lucem tuam, et ve- . . .	ri-	ta-	tem	tu-		am:
[7] Ef-	fun-	de frameam, et conclude adversus eos, ...	qui	per-	se-	quun-	tur	me:
[8] De-	us	misereatur nostri, et be- . .	ne-	di-	cat	no-		bis:
[9] Dó-	mi-	ne probasti me, ...	et	co-	gno-	vi-	sti	me:
[10] At-	ten-	dite popule me-	us	le-	gem	me-		am:
[11] Ex-	sul-	tate	ju-	sti	in	Do-	mi-	no:
[12] Di-	li-	gam te, Domi-	ne	vir-	tus	me-		a:
[13] Dó-	mi-	nus illuminatio mea	et	sa-	lus	me-		a:
[14] Quam	di-	lecta tabernacula tua, Do- . .	mi-	ne	vir-	tu-		tum:
[15] Be-	a-	tus, qui intellegit super e- . .	ge-	num	et	pau-	pe-	rem:
[16] Be-	a-	tus vir, qui non abiit in consilio impiorum et in via pecca- .	to-	rum	non	ste-		tit:
[17] De-	us	venerunt gentes in haere- . .	di-	ta-	tem	tu-		am:
[18] Us-	que	quo Domine oblivisce- . . .	ris	me	in	fi-		nem:
[19] Quo	re-	gis Is-	ra-	el	in-	ten-		de:

[1] Introitus Prope es tu, Lib. Grad. 12, und Intr. In voluntate tua, ib 379.
[2] Intr. Omnis terra, ib. 62.
[3] Intr. Sicut oculi servorum, ib. 97.
[4] Intr. De necessitatibus meis, ib. 102, und Intr. Reminiscere, ib. 110.
[5] Intr. Deus in nomine tuo, ib. 143.
[6] Intr. Judica me Deus, ib. 153.
[7] Intr. Judica Domine, ib. 188.
[8] Intr. Nos autem, ib. 198.
[9] Intr. Resurrexi, ib. 233.
[10] Intr. Eduxit eos, ib. 249, Intr. Accipite iocunditatem, ib. 291, und Intr. Salus populi, ib. 374.
[11] Intr. Misericordia Domini, ib. 257.
[12] Intr. Exaudivit de templo, ib. 274.
[13] Intr. Exaudi Domine, ib. 328.
[14] Intr. Protector noster aspice, ib. 355.
[15] Intr. Christo confixus sum, ib. 457.
[16] Intr. Miseratio hominis, ib. 583.
[17] Intr. Intret in conspectu tuo, ib. [22].
[18] Intr. Illumina, ib. [126]. — [19] Intr. Recordare Domine, ib. [131].

Zweite Hælfte



1. qui	am-	bulant in	le-	ge	Do-	mi-	ni.
2. psal-	mum	dicite nomini eius: date gloriam .	lau-	di	e-		ius.
3.		qui habi-	tas	in	coe-		lis.
4. De-	us	meus, in te confido, non . . .	e-	ru-	bes-		cam.
5. et	for-	tes quaesierunt a-	ni-	mam	me-		am.
6. ip-	sa	me deduxerunt, et adduxerunt in montem sanctum tuum, et in taberna-	cu-	la	tu-		a.
7. dic	a-	nimae meae: Salus	tu-	a	e-	go	sum.
8. il-	lu-	minet vultum suum super nos, et misere-	a-	tur	no-		stri.
9. tu	cog-	novisti sessionem meam, et resurrecti-	o-	nem	me-		am.
10. in-	cli-	nate aurem vestram in verba . .	o-	ris	me-		i.
11. rec-	tos	decet	col-	lau-	da-	ti-	o.
12. Do-	mi-	nus firmamentum meum et refugium meum et libe-	ra-	tor	me-		us.
13.			quem	ti-	me-		bo ?
14. con-	cu-	piscit et deficit anima mea in a- .	tri-	a	Do-	mi-	ni.
15. in	di-	e mala liberabit	e-	um	Do-	mi-	nus.
16. et	in	cathedra pestilenti-	ae	non	se-		dit.
17. pol-	lu-	erunt templum sanctum tuum, posuerunt Jerusalem in pomo- .	rum	cu-	sto-	di-	am.
18. us-	que-	quo avertis faciem	tu-	am	a		me ?
19. qui	de-	ducis velut	o-	vem	Jo-		seph.

Man könnte auch für die andern Psalmodien des Introitus solche Tabellen zusammenstellen [1]; auch da würde sich leicht feststellen lassen, dass solche Melodien unveränderlich sind. *Diese Unveränderlichkeit gehört zum Wesen der gregorianischen Psalmodie.* Sie ist auch im ganzen Mittelalter überall respektiert worden, wie die alten Choralbücher darthun.

Andere Rücksichten gelten für die nicht psalmodischen, sondern frei komponierten Melodien. Allgemein geltende Regeln für die Verteilung des melodischen Stoffes auf die Textsilben kann es freilich hier nicht geben. Ein Künstler, wenn er nicht unter dem Zwange der Reflexion arbeitet, lässt sich nicht durch

[1] Die Pal. mus. bringt Bd. IV, S. 137 ff eine ausführliche Analyse einer Introituspsalmodie der D-Tonart.

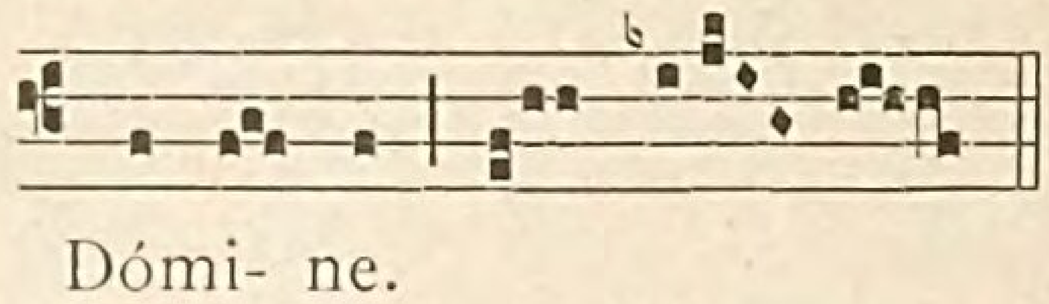
Schablonen einengen, sondern die Erzeugnisse seiner Phantasie sich so gestalten, wie der Genius es ihm eingiebt. Wie aber die Technik ihres Stimmengewebes von Bedeutung war für die Textbehandlung der mehrstimmigen Meister, so ergaben sich auch für die gregorianischen Komponisten aus ihrer Kunst selbst gewisse Convenienzen, die man überall beobachtet findet.

In der Polyphonie, wie in der harmonischen Musik verteilt sich der musikalische Ausdruck auf mehrere Organe ; hier versteht es sich von selbst, dass die Stimmen auch in Bezug auf ihre melodische Entwicklung einander zu berücksichtigen haben. Anders im gregorianischen Choral : hier fliesst alles dasjenige, was der vom liturgischen Texte erfüllte Komponist uns zu sagen hat, über in die Form der einfachen Melodie. Wir verstehen so von selbst, wenn es gregorianische Melodien giebt, die in der Umkleidung des Wortes durch Töne weiter gehen als die mehrstimmige Musik. Die einem mehrstimmigen Werke angehörige Melodie wirkt ja auf den Hörer nicht allein ; andere Stimmen umhüllen, beleuchten, interpretieren sie und erst alle zusammen vermitteln uns den gewollten Eindruck. Im gregorianischen Choral dagegen ruht die ganze Summe der Wirkung in der Melodie allein ; sie ist der vollständige Ausdruck der Eingebungen der künstlerischen Phantasie. Die gregorianische Tonfülle hat, wie man sieht, ihre aesthetische Berechtigung ; sich darüber aufhalten kann man nur, wenn man den Choral von dem schiefen Standpunkte der Mehrstimmigkeit ansieht [1]. Die melismatische Textbehandlung im gregorianischen Choral geht aus seinem Wesen logisch hervor.

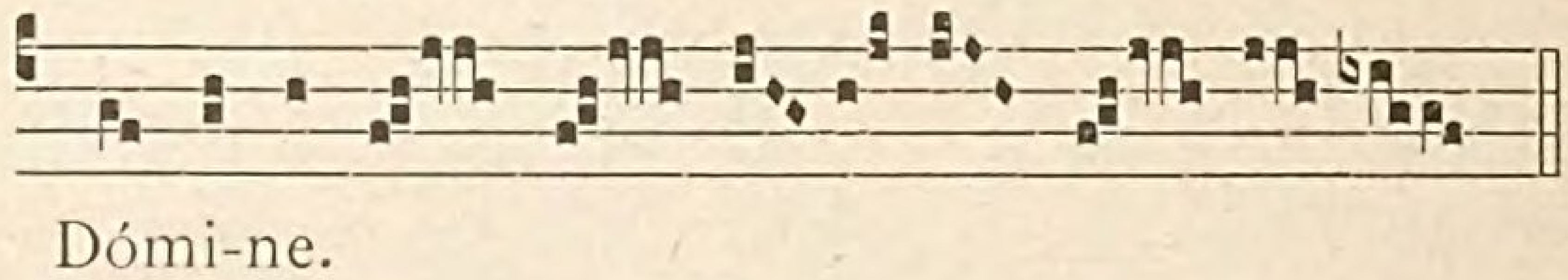
In der Polyphonie ist die Silbe mit dem Accent diejenige, welche mit Vorliebe melismatisch behandelt wird ; im Gegensatze dazu ist dies im gregorianischen Gesange die *letzte* ; wir sehen die Melodie mit Vorliebe sich auf der letzten Silbe ausspinnen. Bekannt ist dieser Gebrauch für die letzte Silbe des Wortes Alleluia in dem gleichnamigen Gesange. Aber in allen melismatischen Choralformen, den reichen Kyriemelodien, den Gradualien, Tractus und Responsorien kann man dieselbe Beobachtung machen. Von den Hunderten von Beispielen, welche hierfür in

[1] Hier mag auch erinnert werden an das oben S. 26 über die Wortwiederholung Gesagte.

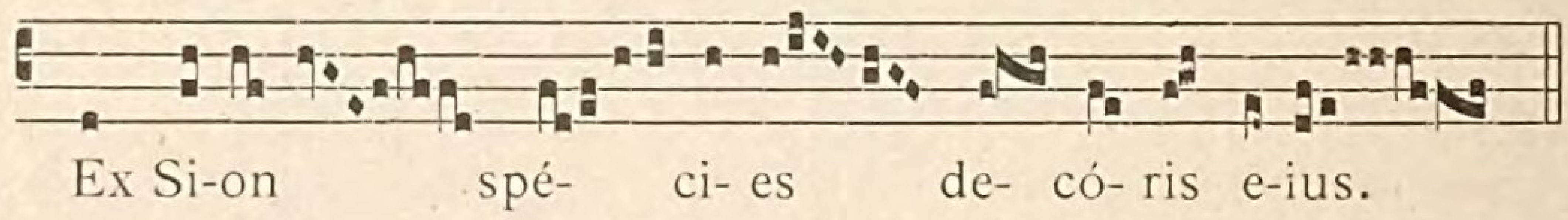
den gregorianischen Büchern enthalten sind, wird es genügen, ein paar anzuführen :



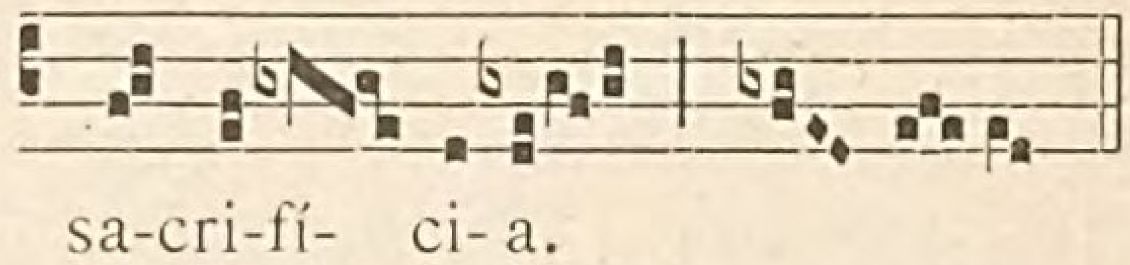
1



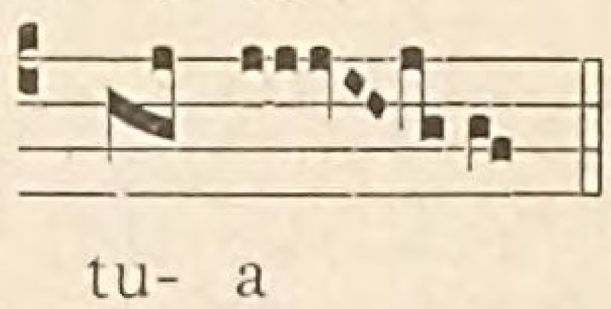
2



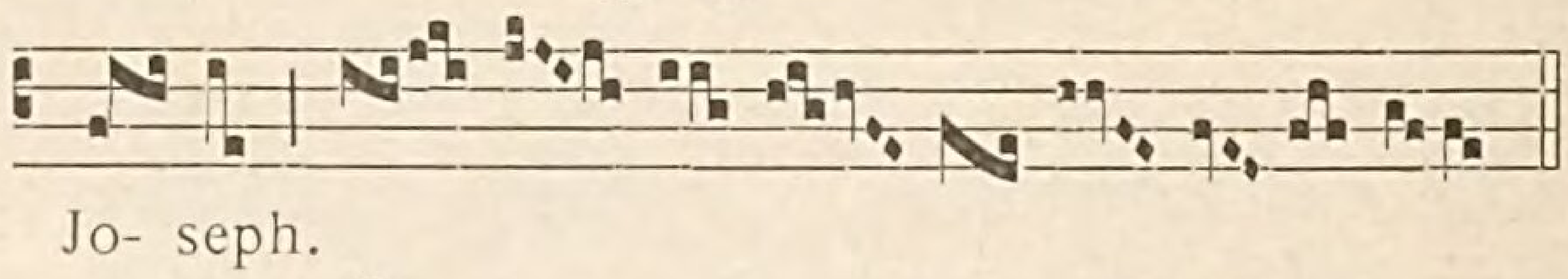
3



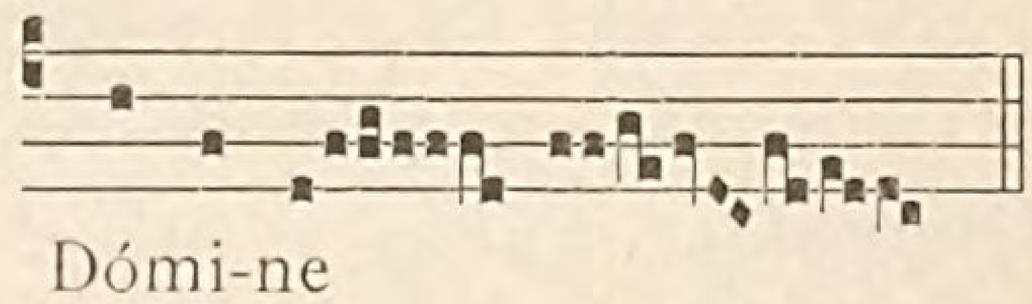
4



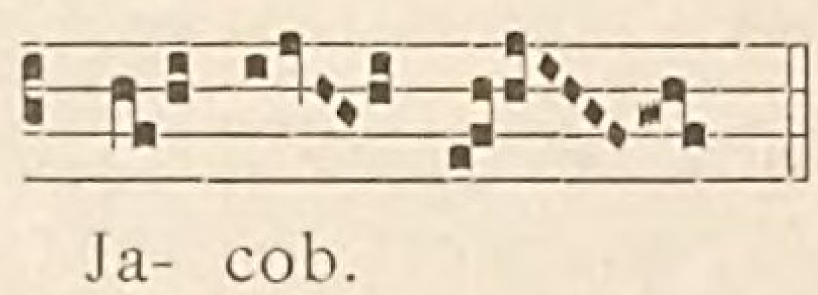
5



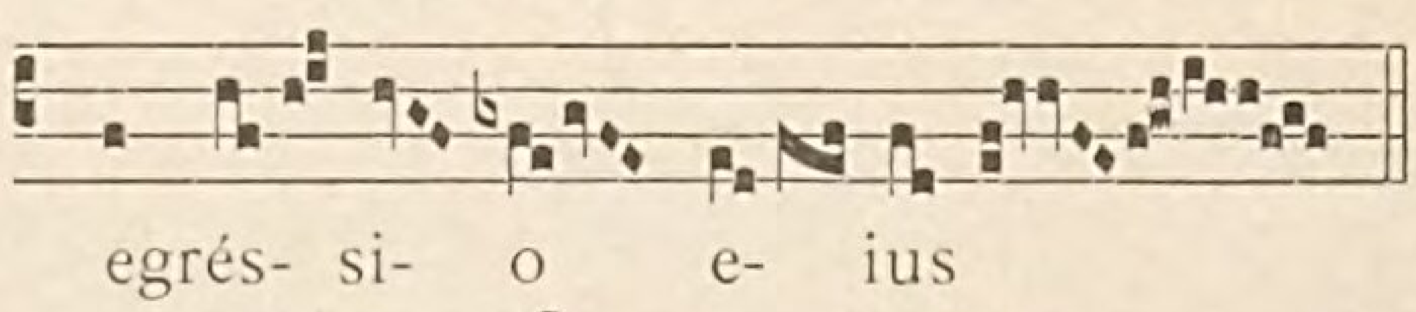
6



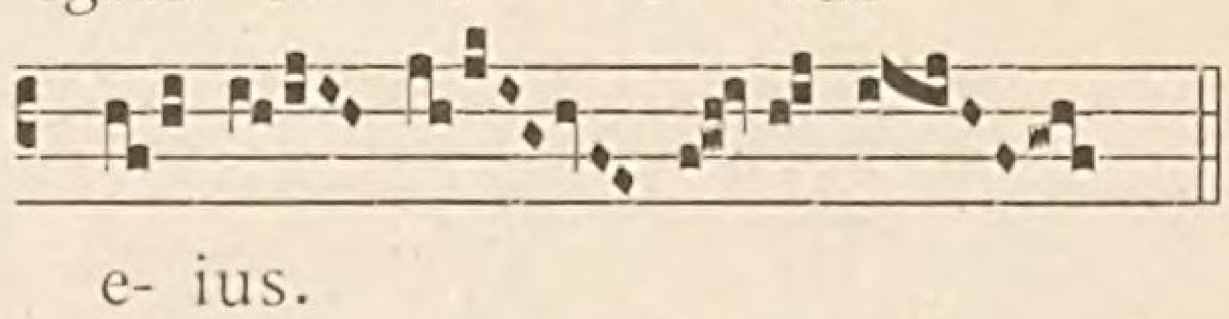
7



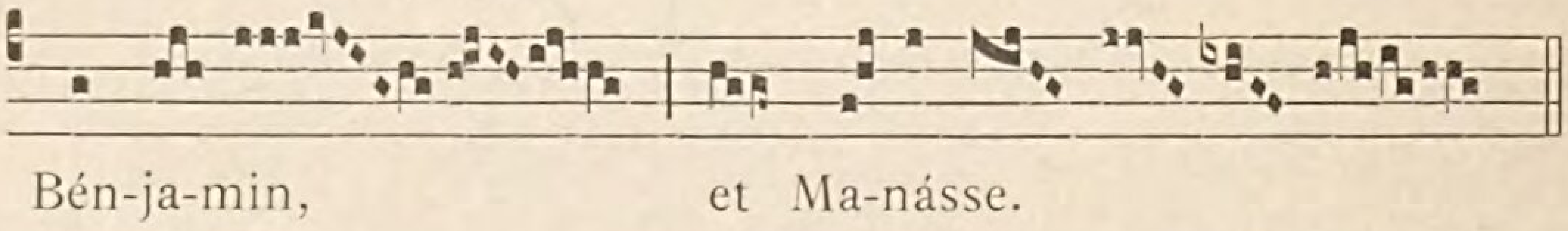
8



9



10



11

[1] Grad. Universi, Lib. Grad. 2. — [2] Ib. im Versus. — [3] Graduale Ex Sion species, ib. 5. — [4] Schluss derselben Grad. — [5] Offert. Deus tu convertens, ib. 6. — [6] Schluss des Grad. Qui sedes, ib. 9. — [7] Anfang des Grad. Ostende nobis, ib. 13. — [8] Schluss desselben Grad. — [9] Graduale A summo coelo, ib. 15. — [10] Ebenda. — [11] Tractus Qui regis Israel, ib. 22.

Man kann sich durch einen Einblick in die Proskesche Sammlung polyphoner Meisterwerke leicht davon überzeugen, dass die Polyphonisten nicht gern auf der Endsilbe die Stimmen sich melismatisch entwickeln liessen ; sie verbinden regelmässig die letzte Silbe des Wortes mit dem Schlussdreiklang und schicken auf der betonten Silbe die melismatische Bewegung voraus. Die letzte Silbe wird fast nur dann länger ausgehalten, wenn sie den Schlusston schon ergriffen hat, die andern Stimmen denselben erst später erreichen ; hier handelt es sich nur um das Aushalten eines und desselben Tones.

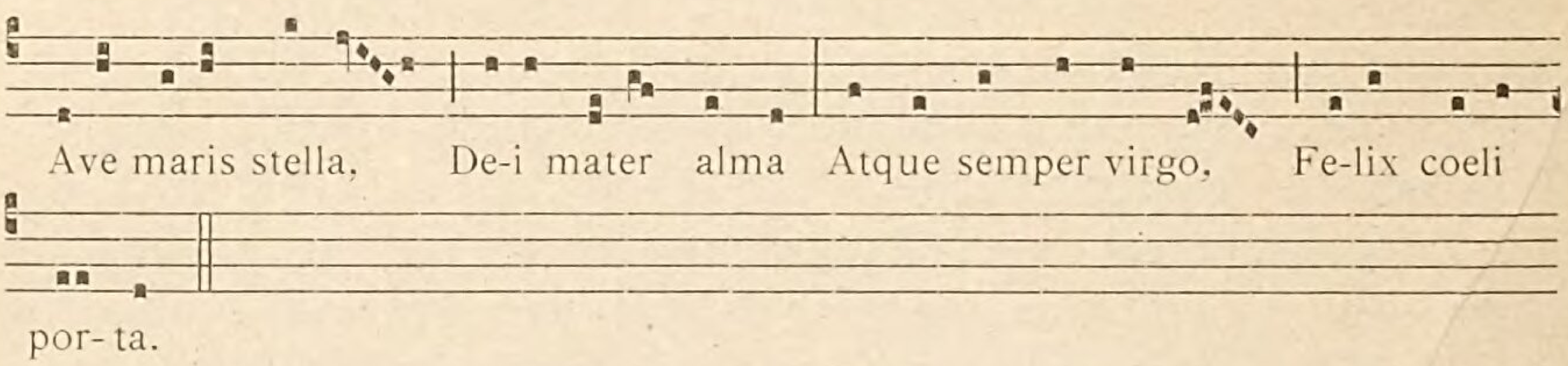
Polyphonie und gregorianischer Choral stehen also auch hier in einem Gegensatze zu einander. Den Grund für das Verfahren der Polyphonisten haben wir schon kennen gelernt. Wie ist die gregorianische Textbehandlung zu erklären ?

Zunächst berechtigt die Thatsache, dass die reichere melodische Entwicklung nicht nur hie und da, sondern überaus häufig auf der Endsilbe vonstatten geht, zu dem Schlusse, dass wir hier ein gregorianisches Darstellungsmittel von charakteristischem Werte vor uns haben. Dieses ist aber nicht das Resultat einer unrichtigen Anschauung von den Bedürfnissen des Wortes.

Bei der Psalmodie kommt es nicht so sehr auf eine weitläufige Ausdeutung der Texteswort an ; hier ist die melodische Form ein dehnbares Gefäss, geeignet, die verschiedensten Inhalte in sich aufzunehmen. Hier ist die einfache Aussprache des Textes die Hauptsache, die durch dasselbe in uns wachgerufene Empfindung hält uns nicht lange auf. In den Antiphonen, auch in den mehr oder weniger syllabisch komponierten, herrscht ein künstlerischer Ausdruck, der sich schon weit vom Worte entfernt und in das Reich der künstlerischen Interpretation begeben hat. Noch mächtiger ist dieser Drang, das von den göttlichen Dingen erfüllte Herz auszuschöpfen, in den reichen Melodien der Messe. Hier ist das Wort nicht Zweck, sondern nur das Mittel ; all der Jubel und die Freude, all die Hoffnung und Sehnsucht, die es anregt, erhalten jetzt einen adäquaten künstlerischen Ausdruck. Das Wort ist hier nur eine Leiter, die uns in die Region gottesfreudiger Begeisterung emporführt. Darum klebt der Künstler hier nicht an ihm, es ist ihm viel zu gering, zu materiell, und er freut sich, wenn er es ausgesprochen hat, um dann sein Herz selbst reden zu lassen. Wenn das Wort zu Ende ist, dann kommt der Ton und erzählt

tausendfach von der Freude des Herzens, seinem Jubel, seiner Hoffnung, seinem Vertrauen, seiner Sehnsucht, seiner Trauer, welche die armselige Sprache nur von ferne andeuten kann. — Das ist die Bedeutung der Melismen auf den Schlusssilben des Wortes.

Will man den Gegensatz zwischen gregorianischer und polyphoner Textunterlage an einem frappanten Beispiele studieren, so betrachte man den Hymnus Ave maris stella und die in der Proskeschen Musica divina, Band III, Seite 419-427 mitgeteilten polyphonen Bearbeitungen :



Hier hat die Melodie am Ende des ersten Abschnittes ein kleines Melisma, aus Gründen der Symmetrie und der melodischen Logik auch am Ende des dritten. Die Polyphonisten dagegen, Vittoria, Soriano und Hassler geben das Melisma beidemal der vorletzten Silbe ; die letzte schliesst mit dem Schlussdreiklang. Von ihrem polyphonen Standpunkte aus wird man ihnen daraus keinen Vorwurf machen können ; sie mussten die gregorianischen Melodien nach den Anforderungen der Polyphonie verändern, so oft sie dieselben als Cantus firmi ihren Schöpfungen zu Grunde legten [1].

Der wesentliche Unterschied zwischen gregorianischer und polyphoner Textbehandlung zeigt sich noch in einem andern Punkte. Die Polyphonisten haben die accentuierten Silben als lange angesehen. Die gregorianischen Sänger, die das Wesen des Accentes sehr gut kannten, da es ihnen aus der täglichen Sprache geläufig war, versahen die Silben mit dem Accent mit besonderer Vorliebe mit möglichst wenig Noten. Hier sind wir an einem Punkte angelangt, wo sich Polyphonie und gregorianischer Choral

[1] Für das Studium der Choralgeschichte seit etwa 1200 sind die Werke der Polyphonisten noch wichtiger als die Choralhandschriften selbst.

ausschliessen, und es ergiebt sich die Frage: *worin besteht das Wesen und die Wirkung des Accentes?*

« Die Nebeneinanderstellung der Silben ergiebt noch kein Wort; dieselben müssen sich zu einem unteilbaren Ganzen zusammenschliessen, gerade wie die auszudrückende Idee einheitlich ist. Die einzelnen Silben besagen noch nichts; erst in lebendigem Verein geben sie einen Begriff. Ich denke z. B. an die Stadt Rom und sage « Roma »; der Gedanke ist unteilbar und kann nicht zur Hälfte auf jede der beiden Silben gelegt werden. Diese einheitliche Bewegung aller Silben eines Wortes, ist das eigentliche Wesen der Accentuierung und die Regel über alle Regeln der Aussprache.

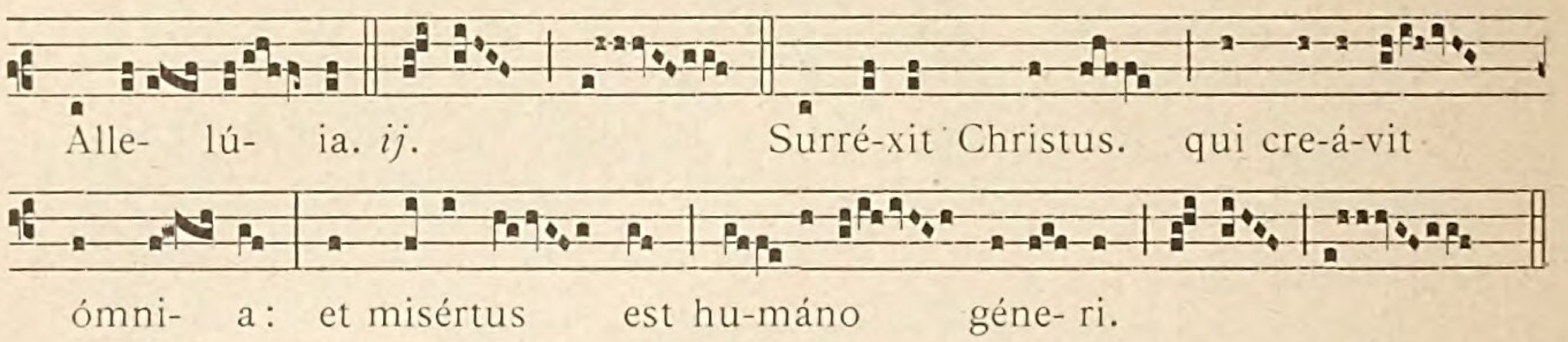
« Der Accent beschränkt sich nicht darauf, durch wechselnde Verteilung von Ton und Nachdruck der Rezitation Leben und Bewegung einzuhauchen; seine Bedeutung liegt vielmehr tiefer im innersten Wesen der Sprache. Er formt die Silben zu einem lebendigen Ganzen und lässt das Wort abgeschlossen vor dem Ohre erklingen; er einigt alle Bestandteile des Wortes wie um einen Centralpunkt, und durch diese organische Gliederung gestaltet sich das Wort trotz der Mehrzahl seiner Silben zum Ausdruck der einen Idee. » Also Pothier im 8. Kapitel seines Buches über den gregorianischen Choral.

Der Nachdruck, den der Accent für seine Silbe in Ausspruch nimmt, besteht eher in einer Kürzung, als einer Verlängerung. Hält man z. B. in dem Worte misericórdia die Accentsilbe recht lange aus, also misericooooordia, so ist die Gefahr vorhanden, dass man zwei Wörter versteht, miseri und cordia. Viel einheitlicher wirkt das Wort, wenn man den accentuierten Vokal schärft und kürzt; so wird es ja auch in der ungekünstelten Rede ausgesprochen.

Wir sehen so das Verfahren der gregorianischen Komponisten in Uebereinstimmung sich befinden mit der gesunden Aussprache der lateinischen Prosa. Man wird es um so weniger tadeln, wenn man bemerkt, wie gleichzeitig die Anmut und Schönheit der musikalischen Linienführung in hellstem Lichte erscheinen.

Man untersuche die Textbehandlung im Alleluia des Donnerstags nach Ostern [1]:

[1] Lib. Grad. 247.

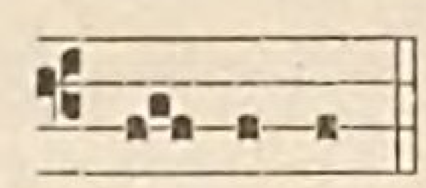


Wenn man die Worte des Versus quantitierend auffasst, sind die Accentsilben allerdings etwas stiefmütterlich behandelt. Wir wissen aber, dass wir zu einer solchen Auffassung kein Recht haben. Wir haben vielmehr zu sehen, ob die Aussprache der Worte korrekt ist, ob der Accent zur Geltung kommt, oder nicht [1]. Da bemerken wir nun, dass die Accentsilbe regelmässig nur eine einzige Note trägt, bei surrexit zwei. Wenn man das Wesen des Accentes kennt, so wird man nicht leugnen, dass es hier sehr leicht ist, den betonten Silben den Iktus zu geben. Doch sehen wir näher zu. Der erste Gedanke lautet : Surrexit Christus, qui creavit omnia. Wie es sich geziemt, beginnt die Melodie ruhig

[1] Wenn man bedenkt mit welcher Sorgfalt die alten Komponisten der besonders bei (quantitativ aufgefasst) daktylischen Wörtern naheliegenden Gefahr, die Anmut der musikalischen Linie zu verletzen, aus dem Wege gingen, so drängt sich einem der Gedanke auf, dass ihnen die für jedes gebildete Ohr unerträgliche Wirkung der Gewohnheit vieler Sänger bekannt war, die bei einer mit vielen Noten versehenen accentuierten Silbe immer die letzte derselben hervorheben ; wenn der Satz : cantabis sicut pronuntiaveris für den Choralvortrag richtig ist, dann sollte man nie Doooóminus, sondern immer nur Dóooominus singen. Erstere Behandlung ist sehr unschön, dazu aller guten Aussprache des Wortes zuwider. Man achte auf einen Redner, der in der Begeisterung die erste, accentuierte Silbe einmal verlängert, er wird immer den Accent auf das erste, nie auf das letzte o legen ; seine Aussprache liesse sich so verdeutlichen Dóooominus. Wenn man aber so spricht, soll man auch so singen. Uebrigens ist dies nicht der einzige Punkt, in dem der bei uns übliche Choralvortrag mit den Regeln der guten Textaussprache und dem Wesen der Choralmelodie im Widerspruche steht. Freilich hat ein geistreicher Franzose herausgefunden, dass der traditionelle Choralvortrag « aus dem Gesange des heiligen Gregor eine wahrhaft moderne Musik macht und den Effekt des Theaters in die Kirche hineinträgt. » Der Verfasser dieses Diktums scheint zu denen zu gehören, deren Urteil durch keine Kenntnisse getrübt wird. In Deutschland hat man sich in dieser Frage sachlicher geäussert. Sogar H. Schauerte (Geschichte der liturg. Musik, Paderborn 1894, Seite 31) spricht von Dom Pothiers « unsterblichem Buche über die gregorianischen Melodien » ; der bleibende Wert desselben besteht auch gerade in der Auseinandersetzung über den Choralvortrag.

und anspruchslos; wir wundern uns nicht, dass das Wort Christus, kaum ausgesprochen, die Phantasie des Komponisten etwas erregt, daher die Floskel auf seiner letzten Silbe. Das Wort creavit ist wie ein unabänderliches Dogma auf der Dominante ausgesprochen; es ist aber zu bedeutsam und zwingt den Sänger, wenn auch nur ein wenig, zur künstlerischen Meditation.

Das Schlusswort der Phrase omnia bildet auch musikalisch die Cadenz. Der Accent hat dabei sein Recht erhalten, — es ist nicht schwer, den Vokal o gebührend zu schärfen, — wie auch die Logik des Textes, die einen musikalischen Schluss verlangt und die Anmut der Melodie. Auf solche Weise hat der Sänger ein schönes Einvernehmen erzielt zwischen den Höhen der Melodie. Die erste Figur auf der letzten Silbe von Christus steigt bis zum f, diejenige auf creavit bis zum g, die letzte wieder bis zum f.

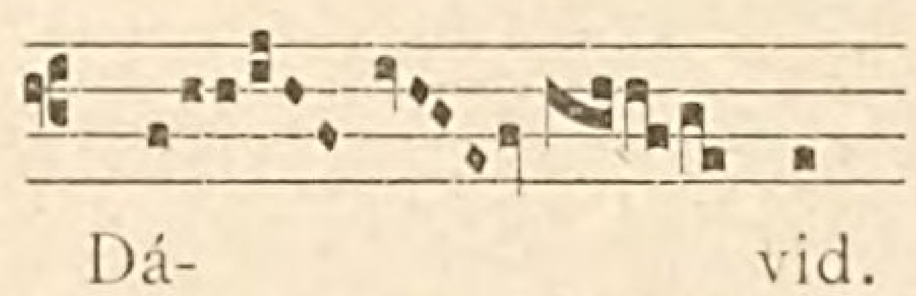
Ebenso ausgezeichnet ist der Text in der zweiten Hälfte des Versus unterlegt. Der Podatus auf der ersten Silbe von misértus bereitet den Iktus auf der folgenden Silbe vor. Die Melodie zu misertus est schwingt sich anmutig bis zum g der Accentsilbe empor und fällt dann langsam zum Anfangstone der Phrase d herab. Bei humáno géneri wird man ähnliche Tendenzen erkennen. Hier hätte ein Schluss wie:  nicht nur keine cadenzierende Kraft, sondern enthielt sogar einen rythmischen Stoss unangenehmster Art, da die vorletzte Note rhythmisch überflüssig ist. Dass zuletzt der Alleluiajubilus wiederkehrt, fällt nicht auf; wir haben hier die im vorigen Kapitel erwähnte und begründete Alleluiaform A B A.

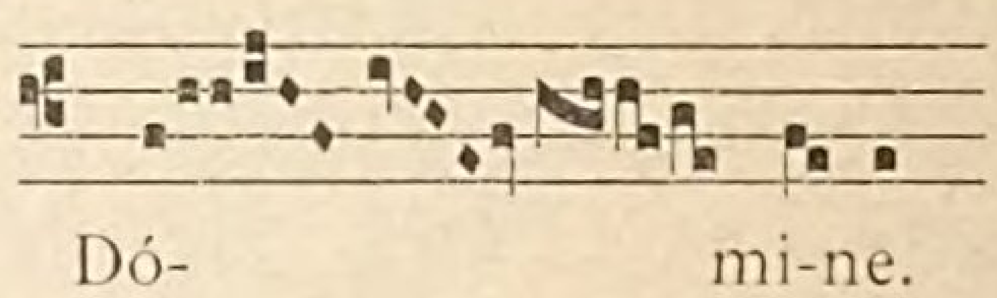
Das Graduale Domine refugium [1] lehrt uns, wie die alten Meister noch durch andere Mittel das Herbe und Stürzende eines daktylischen Wortes (man gestatte den Ausdruck) zu mildern wussten:



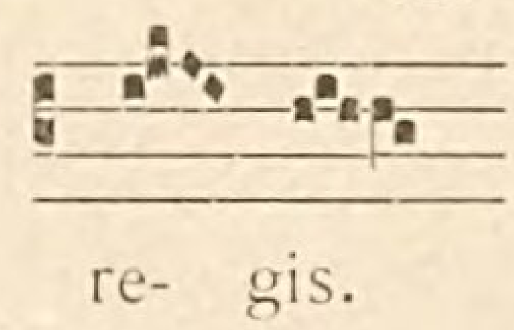
[1] Lib. Grad. 380.

Wenn sie eine typische Melodie hatten, die aus Gründen irgend welcher Art [1] zu verschiedenen Texten gesetzt wurde, so beachteten sie die Eigenheiten der verschiedenen Texte. In den drei angeführten Beispielen ist die der betonten folgende Silbe mit einer Clivis versehen, um dem Texte seine Ecken und Kanten zu nehmen und einen anmutigen Schluss herbeizuführen. Lehrreich gerade in dieser Hinsicht sind auch folgende Beispiele :



[2] aber


[3]



[4] aber


[5]

Ihr feines Verständnis für melodische Abrundung und rhythmische Schönheit veranlasste die alten Meister der vorletzten, nicht accentuierten Silbe der Worte Domine und Tollite nicht einen, sondern zwei Noten zu geben ; eine einzige würde die Anmut der Melodie beeinträchtigt und namentlich im ersten Beispiel eine holprige Linie ergeben haben [6].

Und wäre es wirklich möglich, dass der gregorianische Genius so viele ausgezeichnete Künstler in einer so wichtigen Sache, wie es die Textunterlage ist, tausend Jahre lang im Irrtum gelassen habe ? Freilich, die gregorianischen Meister arbeiteten nicht nach Textunterlagerezepten ; wohl waren sie erfüllt von

[1] Nachher mehr darüber.

[2] Allelia Inveni David, Lib. Grad. 53.

[3] Alleluia Sancti tui, ib. 419.

[4] Responsorium Aspiciens a longe, Processionale monasticum, S. 19.

[5] Ebenda.

[6] Man hat gesagt, dass die Vermählung von Wort und Ton die edelste Ehe sei, die jemals geschlossen worden (Ferd. von Hiller). In einer rechten Ehe ist aber der Mann nicht gebieterisch, kein Tyrann, der blinden Gehorsam beansprucht, und auch die Frau ist nicht eigensinnig, nicht rechthaberisch. Beide vertragen sich wohl mit einander, und wenn es zu Gegensätzen zu kommen droht, giebt man gerne auf beiden Seiten nach, um nur nicht die Harmonie zu stören. Aehnlich ist im gregorianischen Choral das Verhältnis zwischen Wort und Ton. Das Wort ist kein Tyrann, mürrisch um sich sehend, ob nicht der Ton sich etwas freier bewege, als es seinen Launen passt. Beide leben in schönster Harmonie.

dem Bewusstsein der Pflichten, die ihnen die Form des liturgischen Wortes auferlegte, sie wussten aber zugleich ausgezeichnet den Anforderungen der Kunst zu genügen. Frei von theoretischer Reflexion, haben sie, ihrem Schaffensdrang und ihrem Genius folgend, eine Textunterlage geschaffen, welche die Anforderungen, die man vom Standpunkt der Aussprache der lateinischen Prosa, wie vom musikalischen, künstlerischen Standpunkte aus stellen kann, voll erfüllt [1].

Die gregorianische Textunterlage weiss genau die Unterschiede zu wahren, welche die psalmodische Rezitation und die freie Melodie von einander trennen. Ihrem Wesen und ihrem Zwecke gemäss herrscht bei der Psalmodie die melodische Form, der sich die mannigfachen Texte anzupassen haben ; in der freien Melodie wird der Text nicht nur inhaltlich, sondern auch in seiner Form durchgeistigt. Alle Schlacken, alles Unebene und Unfeine, was er an sich hat, wird hier abgestreift und veredelt ; auch seine äussere Form wird in die Sphäre gehoben, wo die Materie verschwunden ist und das Ideal der hehren Kunst waltet. So niedrig war der Kunstsinn des Mittelalters nicht, dass sein Werk auf Schritt und Tritt sklavisch nur auf die grammatische Form des Wortes Rücksicht nähme ; nicht diese ist es ja, sondern sein Inhalt, welchem dem Wort den Eintritt in die Welt der Musik gestattet.

Wir sind damit zu der zweiten Frage gelangt, die in diesem Kapitel zu beantworten ist : *wie stellt sich im gregorianischen Gesang das Verhältnis der Melodie zu dem Inhalte des Textes dar ?*

Lehrreich ist es, die Geschichte dieses Verhältnisses der beiden konstitutiven Elemente im Gesang zu studieren. Hier ergeben sich drei Möglichkeiten ; entweder ruht der Schwerpunkt auf der Musik, der musikalischen Form ; in der That hat die Freude an der Musik mehrmals in der Geschichte dazugeführt, die geschlossene musikalische Form einseitig hervorzuheben und auf Kosten des Wortes zum Selbstzweck zu machen. Oder aber die Fähigkeiten der Musik werden zurückgedrängt, die musikalische Form wird

[1] Ueberhaupt haben die neueren Untersuchungen über die gregorianische Textunterlage im vierten Bande der Paléographie musicale dargethan, dass die mittelalterlichen Melodisten den Text nicht nur nicht vergewaltigt, sondern geradezu in höchst sinnreicher Weise behandelt haben. Daselbst ist eine ganze Welt von Feinsinn und Geist aufgethan worden.

zu Gunsten einer ängstlich an das Wort sich klammernden Detailarbeit aufgelöst. Dieser Standpunkt in der Ausdeutung des Textes ist fast immer das Resultat theoretischer Reflexion gewesen. Endlich gab es Künstler, die infolge einer glücklichen Organisation ihrer Veranlagung ein schönes Einvernehmen zwischen beiden Faktoren herzustellen vermochten. Hier ist das Wort ebensowenig absoluter Herrscher wie der Ton; beide ergänzen sich vielmehr und steigern sich, so dass etwas neues entsteht, welches keinem von beiden etwas Wesentliches nimmt, wohl aber sie zu einer schönen Einheit zusammenbindet. In diesem Stadium vollzieht sich die Interpretation des Textes in einer musikalisch-logischen Entwicklung. Diese klassische Form unseres Verhältnisses lässt sich auf Detailarbeit nur insofern ein, als es sich mit der organischen Gestaltung des Ganzen verträgt. Die Interpretation klammert sich nicht an jedes einzelne Wort, sondern giebt den allgemeinen Empfindungsgehalt des Textes wieder.

Es sind Anzeichen dafür vorhanden, dass schon in der altgriechischen Musik die berührten Gegensätze vorhanden waren, und zwar scheint Eurypides in seinen Tragödien sich zu einer Auffassung bekannt zu haben, welche der Musik den Vorrang vor dem Worte gab, während spätere Hymnenkomponisten dem umgekehrten Standpunkte huldigten [1]. Die Vokalpolyphonie hat eine ähnliche Entwicklung zu verzeichnen. Wenigstens haben bis weit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein musikalische Sittenrichter sich darüber beklagt, dass die Polyphonisten die Rechte des kirchlichen Textes beschnitten. Hier hat das Genie des Palestrina zumeist den Weg gefunden, auf welchem eine befriedigende und für die Vokalpolyphonie mustergültige Lösung des Problemes von Wort und Ton gefunden wurde. Das hinderte aber die Florentiner Schöngeister bald nach Palestrinas Tot nicht, seine ganze Musik für unwahr zu erklären; sie verkannten, dass es in dieser Beziehung absolut gültige Normen nicht giebt, dass vielmehr in jeder Kunstrichtung mit selbständigen Grundlagen das Verhältnis des Wortes zum Ton sich eigenartig gestalte. Sie glaubten mit ihren Monodien das Wahre gefunden zu haben. Man weiss, dass

[1] Man vergl. Crusius, die delphischen Hymnen, S. 118 und die daselbst angegebene Litteratur.

daraus die Oper hervorgegangen ist. Der Streit, dem sie das Dasein verdankt, blieb die treibende Kraft ihrer ganzen Entwicklung bis zur Gegenwart. Die Musik liess sich auf die Dauer ein solches, durch rein theoretische Erwägungen herbeigeführtes Zurückdrängen ihrer Fähigkeiten nicht gefallen. Schon Claudio Monteverde, um nur einen zu nennen, arbeitete in dem Sinne einer musikalisch reichern Ausgestaltung. Im melodiereichen Süden vollzog sich dann die Entwicklung so, dass schliesslich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die musikalische Form die Alleinherrscherin war und das Wort vollständig unterjocht hatte. Da kam die Reaktion in Gluck, der der Musik die Flügel beschnitt zu Gunsten des Textes. Erst Mozart vermochte die rechte Mitte zu erreichen. Anstatt jedoch sich seine Kunst anzueignen, haben die Italiener, Donizelli, Bellini, Rossini, wieder in die alten Bahnen eingelenkt. In Richard Wagner erstand wieder eine Reaktion, um dem Worte, der Handlung zum Rechte zu verhelfen.

Die Geschichte des gregorianischen Gesanges zeigt eine ähnliche Erscheinung. In der ältesten liturgischen Gesangsform, der Psalmodie, wird auf die künstlerische Ausdeutung der jedesmaligen Texte nicht viel Wert gelegt. Dasselbe trifft in der strophischen Hymnenform zu. Wir haben aber gesehen, wie der Strom der Musik sich bald des liturgischen Wortes bemächtigte und dasselbe in eine künstlerisch sehr wert- und wirkungsvolle geschlossene, logisch sich entwickelnde Form einhüllte. Auch hier fehlte die Reaktion nicht. Die Sequenzen bedeuten den Bruch mit der selbständigen organischen Gestaltung; die musikalische Form wird auf das Energischste an den Text gebannt. Diese Neuerung blieb aber ohne Folgen für die andern Formen. Man begnügte sich, die Sequenzen dem Corpus musicoliturgicum hinzuzufügen, ohne an diesem selbst Aenderungen der bezeichneten Art vorzunehmen [1].

Um einen klaren Einblick in die Beziehungen der gregorianischen Melodie zu ihrem Textinhalt zu bekommen, wird es gut sein, Thatsachen aufzusuchen, die unbestreitbar sind, und von denen aus ein gesichertes Weitergehen möglich ist.

Hier handelt es sich vor allem um folgende Frage: *was*

[1] Weiter diese Entwicklung zu verfolgen, liegt ausserhalb unserer Aufgabe.

bezweckt die Liturgie, wenn sie die Tonkunst zu Hülfe nimmt? Darauf giebt zunächst die Psalmodie die Antwort: die Liturgie will keine Einzelschilderung, keine ins Einzelne gehende Interpretation des Gebetstextes, sondern nur eine künstlerische Wiedergabe der allgemeinen Stimmung, in die uns der liturgische Text versetzt. Dabei ist es interessant zu sehen, wie weise die wechselnden Bedürfnisse der Liturgie beachtet sind.

Die einfachste Form liegt vor in den Psalmtönen des Offiziums. Hier ist den Versen ein leichtes, aber reizvolles musikalisches Gewand umgelegt, das jedesmal für einen ganzen Psalm verwendet wird. Auf den Inhalt der jedesmaligen Gedanken kann die Melodie nicht eingehen, diese sollen ja auch nicht Gegenstand einer eindringenden Betrachtung sein. Wie die Verse eines Psalmes dem Inhalte nach zu einandergehören, so ist es nicht zu tadeln, dass alle in der gleichen musikalischen Form an uns vorüberziehen.

Wenn die Psalmen im Hauptakte der Liturgie, der heiligen Messe, erscheinen, wird ihre musikalische Gestaltung reicher. Die Psalmtöne des Introitus und der Communio verhalten sich zu denen des Offiziums, wie der Festtag zum gewöhnlichen Tage. Die Formeln, in die der Vers und die Doxologie gegossen werden, lassen ahnen, dass die Seele hier ihrem Erlöser näher ist. Es widerspräche aber der Absicht der Kirche, wenn man dem wechselnden Inhalt der Verse gemäss die Formel verändern wollte. Auch hier will sie noch keine über das Allgemeine hinausgehende Textesinterpretation, ihr ist es nur um einen der liturgischen Bedeutsamkeit des Wortes entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu thun: das Herz des Christen schlägt lauter, seine Hingebung an die göttlichen Dinge wird wärmer, daher die reichere Psalmodie.

Immer reicher wird die Psalmodie, je näher wir dem Centrum der ganzen Liturgie, der Erscheinung des Gottmenschen auf dem Altare, kommen.

Dass auch die Tractus und Gradualresponsorien ihre Psalmodie haben ist eine Entdeckung des P. Mocquereau in der Pal. mus. III. Die daselbst mitgeteilten Belege sind durchschlagend. So giebt es einen Gradualtypus, der aus acht psalmodisch-melismatischen Perioden besteht und für verhältnismässig viele Gradualtexte Anwendung gefunden hat, wie folgende dem ge-

nannten Werke entnommenen Tabellen zeigen. Die melodischen Verschiedenheiten ergeben sich aus der wechselnden Länge des Textes und andern sprachlichen Eigenheiten, worüber man an demselben Orte genügende Aufklärung erhalten wird [1].

Die Psalmodie des Responsorium-Graduale

Justus ut palma.

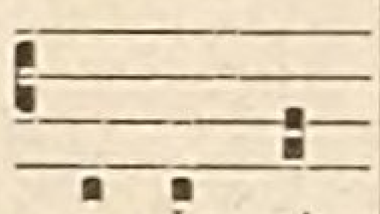
Erste Periode



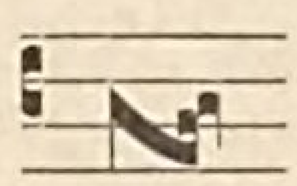
	Initium	Tenor	Clausel		
A	. . Ju-	stus ut palma flo-	re-		bit
B	. . Dó-	mi-ne De- us vir-	tú-		tum
C	. . Ré-	qui- em . . . æ-	tér-		nam
D	. . Hó-	di- e. . . sci-	é-		tis
E	. . Tól-	li-te.	pór-		tas
F	. . An-	ge- lis	sú-		is



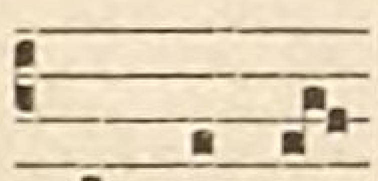
G	. . Ní-	mis ho- no- . . .	rá- . . .	ti	sunt
H	. . Dó-	mi- ne . . . re-	fú- . . .	gi-	um
I	. . Ex-	ci- ta	Dó- . . .	mi-	ne



K	. In só-	le	pó- . . .	su-	it



L	. Ab occúl-	tis	mé-		is
M	. Di-spér-	sit	dé-		dit
N	. . In o-	mnem	tér-		ram
O	. A sum-	mo	cæ-		lo



P	. Exsultá-	bunt	sán-		cti

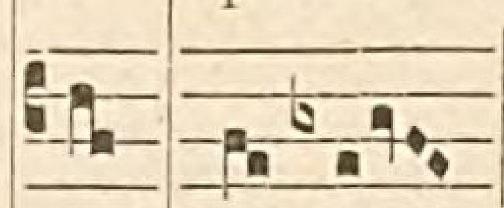
[1] Paléographie musicale III, p. 31 ff, in der deutschen Uebersetzung von P. Bohn S. 23 ff.

Zweite Periode

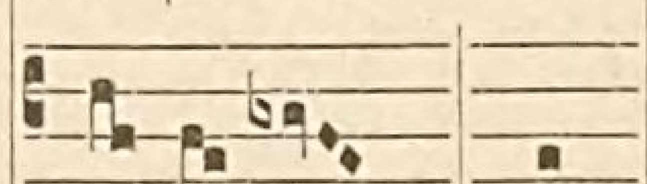
Initium — Freier, verzierter Stil — Clausel und Schlussjubilus



A	Hodie sciétis	qui- a	vé-	ni-	et . . .	Dó-	mi-	nus
B	Ab occultis		mún-	da	me . . .	Dó-	mi-	ne
C	In sole	taber-	ná-	cu-	lum . . .	sú- . . .		um
D	Excita Domine	po-	tén-	ti-	am . . .	tú- . . .		am
E	A summo cælo	e-	grés-	si-	o . . .	é . . .		jus
F	Dñe refugium		fá-	ctus	es . . .	nó- . . .		bis
G	Tollite portas		prín-	ci-	pes . . .	vé- . . .		stras



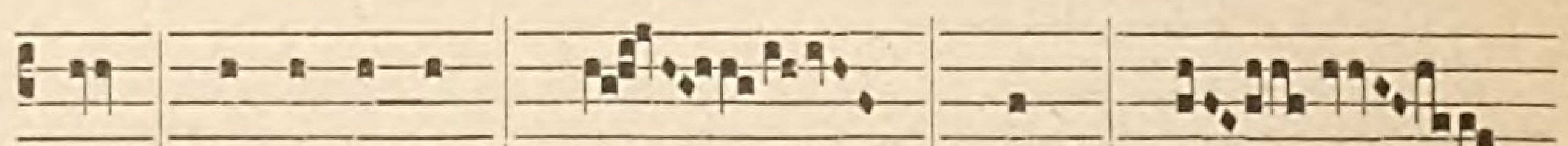
H	Nimis honorati	a-	mí-	ci-	tu- i. . .	Dé- . . .		us
I	Requiem		dó-	na	e- is . .	Dó-	mi-	ne



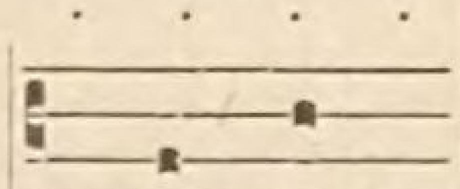
K	Justus ut palma	sicut	cé-	drus . .	Li-	ba-. . .		ni
L	Angelis suis	man-	dá-	vit . . .	de	té . . .		
M	Domine Deus	con-	vér-	te		nós . .		

Dritte Periode

Initium — Tenor — Accent- und Schlussjubilus



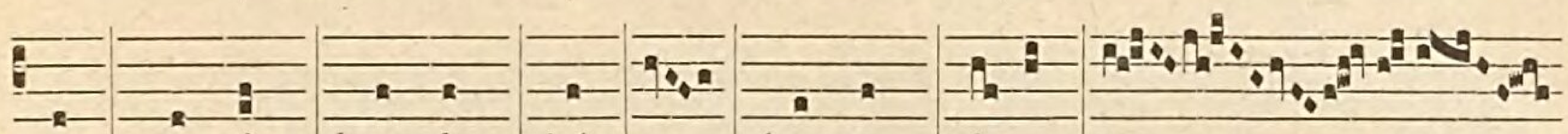
A	Justus ut palma	mul-	tipli- . .	ca-. . . .	bi-	tur
B	Ne avertas	quó-	niam . .	trí-	bu-	lor
C	Tecum principium	an-	te lu- . .	cí-	fe-	rum
D	Requiem	&	lux per- .	pé-	tu-	a
E	Nimis honorati	ni-	mis confor-	tá-	tus	est
F	Domine refugium	a	generati- .	ó-		ne
G	Angelis	ut	custódi- .	ant.		te
H	Ab occultis	&	ab ali- . .	é-		nis
I	Tollite portas	&	intro- . .	í-		bit
K	Exsultabunt	læ-	ta- . . .	bún-		tur
L	Excita	&		vé-		ni



M	Hæc dies		Ex- sul-	té-		mus

Vierte Periode

		Initium	Verzierter Tenor				Clausel und Schlussjubilus	
		′		′			′	



A		pro- cé-	dens de	thá-	. .	la-mo .	sú- .	o
B		princi-		pá-	. .	tus e-.	ó- .	rum
C		in cu-		bí-	. .	li- bus.	sú- .	is
D		úsque .	ad . .	súm-	. .	mum .	é- .	jus
E	in	óm- . .	ni- . .	bus	. .	vi- is.	sú- .	is
F	ut	sál- . .	vos . .	fá-	. .	ci- . .	as .	nos
G		pár- . .	ce . .	sér-	. .	vo . .	tú- .	o
H	ve-	ló- . .	ci- . .	ter	. .	ex- . .	áu- di	me



I	in	do-	mo .	Domi-	ni
K		&	pro- .	gé- ni-	e
L	&	sál-	vi . .	é- ri-	mus
M		vér-	ba e- .	ó- .	rum
N		gló-	ri- am	é- .	jus
O		gé-	nu- .	i .	te



P	Rex	gló-ri-	æ
Q	da	nó- .	bis
R	sæ-	cu- .	li

Fünfte Periode

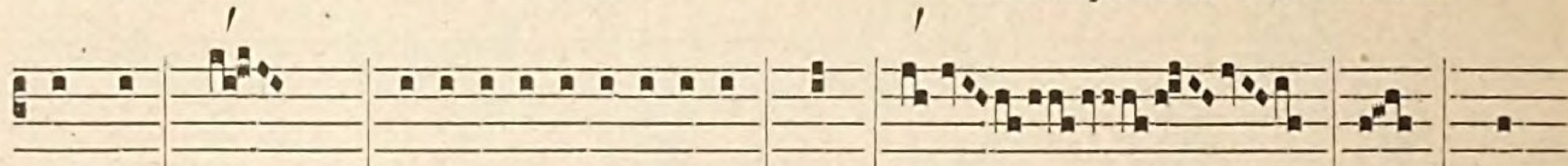
	Initium			Tenor		Accent- und Schlussjubilus		
						′		

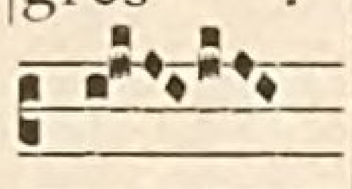


A	Si	me-	i	non fu- erint do-	mi-	ná-	ti	
B	Di-	xit	Dó-	minus Dómi- .	no	mé-	o	
C	Qui	re-	gis	Israel . . .	in-	tén-	de	
D	Ad-	an-	nun-	tian- . . .	dum	ma-	ne	
E	Di-	nu-	me-	rá-	bo	é-	os	
F	Be-	ne-	dí-	ctus	qui	vé-	nit	
G	Be-	ne-	di-	xí-	sti	Dó-	mi-	ne
H	In	má-	ni-	bus	por-	tá-	bunt	te
I	Sal-	vum	me		fac	Dé-	us	
K	Pri-	ús-			quam	món-	tes	
L	Po-	tens			in	tér-	ra	
M	Cæ-	li-			e-	nár-	rant	
N	A	sum-			mo	cæ-	lo	
O	Ex-	ci-			ta	Dó-	mi-	ne
P	Can-	tá-			te	Dó-	mi-	no
Q	Déx-	te-			ra	Dó-	mi-	ni

Sechste Periode

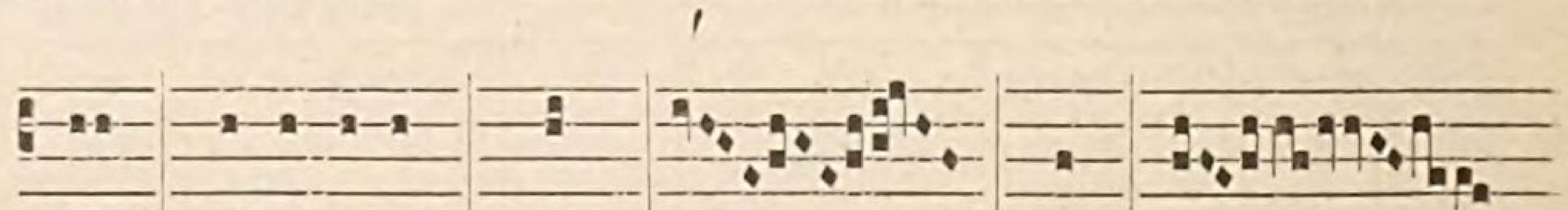
	Initium		Tenor		Accentjubilus und Clausel		
A	in	nó- . .	mi-	ne	Dó-	mi-	ni
B	quos red-	é- . .	mit de manu i- .	ni-	mi-		ci
C	aut	quis. .	stabit in loco san-	cto	é-		jus
D	po-	tén- . .	tiam tuam . . .	&	vé-		ni
E	&	sú- . .	per	a-	ré-		nam
F	ne	úm- . .	quam	of-	fén-		das
G	e-	grés- .	si-	o	é-		jus
H		fí- . .	erent aut formarétur terra	&	ór-		bis
I		quí . .	dedúcis velut o- .	vem	Jó-		seph
K		quó- . .	niam intravé- . .	runt	á-		quæ
L		mi- . .	sericordi- . . .	am	tu-		am
M		tunc. .	immaculá- . . .	tus	é-		ro
N		sé- . .	de a dex- . . .	tris	mé-		is
O		é- . .	rit se-	men	é-		jus
P		gló- . .	ri-	am	Dé-		i
Q		gló- . .	ri-	am	Dé-		i
R		cán- . .	ti-	cum	nó-		vum
S		fé- . .	cit	vir-	tú-		tem





Siebente Periode

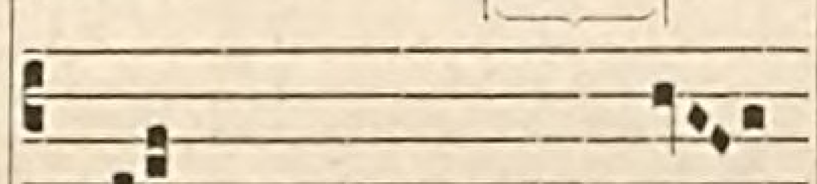
	Initium	Tenor		Accentjubilus und Clausel		
A Dispersit dedit	ge-	nerátio .	re- .	ctó- . . .	.	rum
B In omnem terram	&	ópera má-	nuum	é-	.	jus
C A summo cælo	&	ópera má-	nuum	é-	.	jus
D Justus ut palma	&	verita- .	tem .	tu- . . .	.	am
E In sole	&	occúr- .	sus .	é-	.	jus
F Ab occultis	&	e- . . .	mun-	dá- . . .	.	bor
G Hæc dies (℣.)	&	de re- . .	gi- .	ó- . . .	ni-.	bus
H Tollite portas	ín-	no- . .	cens.	má . . .	ni-.	bus
I Hæc dies (℣.)	déx-	te- . . .	ra .	Dó- . . .	mi-	ni
K Hæc dies (℣.)	De-	. . .	us .	Dó- . . .	mi-	nus
L Ostende nobis	a-	. . .	ver- .	tí- . . .	.	sti
M Domine refugium			a. .	sæ- . . .	cu-	lo
N Exsultabunt sancti			laus .	é- . . .	.	jus



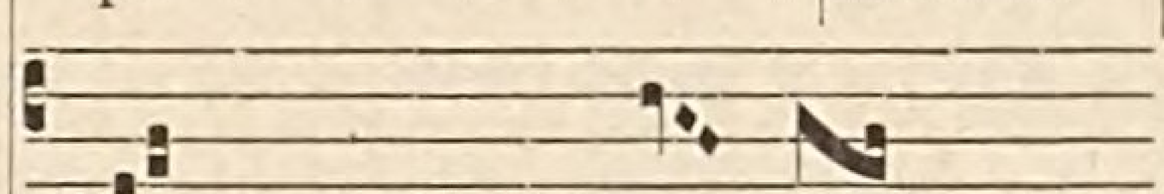
Achte Periode



	Initium	Freier verzierter Stil					Clausel und Schlussjubilus	
A	. & usque in	sæ-	cu-	lum	. .	tu es .	Dé- . .	us
B	 an-	nún-	ti-	at	. .	fir- ma-	mén- .	tum
C	 an-	nún-	ti-	at	. .	fir- ma-	mén- .	tum
D	 ad	lá-	pi-	dem	. .	pe- dem	tú- . .	um
E	 mi-	se-	ri-	cór-	. .	di- a .	é- . .	jus
F	. . . in ec-	clé-	si-	a	. .	san- . .	ctó- . .	rum
G	 ut	sál-	vos	fá-	. .	ci- . .	as . .	nos
H		úsque	ad	súm-	. .	mum .	é- . .	jus
I		capti-	vi-	tá-	. .	tem . .	Já- . .	cob
K		congre- .	.	gá-	. .	bit . .	e- . .	os
L		& il- .	.	lú-	. .	xit . .	nó- . .	bis
M		multi- .	.	pli-	. .	ca- . .	bún- .	tur
N		Bénja- .	.	min	. .	& . .	Ma- nás-	se
O		Bénja- .	.	min	. .	& . .	Ma- nás-	se
P		a de- .	.	lí-	. .	cto . .	má- xi- .	mo
Q	 &	non . .	.	est	. .	sub- . .	stánti- .	a
R		ex- . .	.	al-	. .	tá- . .	vit . .	me



S	 in	ó-	cu- lis.	nó- . .	stris
T		be-	ne- di-	cé- . .	tur
V		&	mundo .	cór- . .	de
X		pe-	dum tu-	ó- . .	rum



Y		per	no- . .	ctem

Die psalmodische Struktur ist in allen Perioden leicht zu bemerken. Der Tenor, die Rezitation wird eingerahmt durch ein Initium und eine Finalclausel ; das sind ja die wesentlichen Elemente der Psalmodie. *Diese lyrisch erweiterte Psalmodie ist eine der feinsten Schöpfungen des gregorianischen Genius.* Wir haben hier eine Psalmodie ; aber für den Hörer verschwindet das Psalmodische mehr oder weniger, zuweilen ganz und gar, und das rein lyrische Element bleibt für ihn übrig. Eine für die Bedürfnisse der Liturgie geeignetere und dabei künstlerisch interessantere Form giebt es nicht.

Es hiesse vollständig die Aufgabe verkennen, welche die Kirche der Kunst zugewiesen hat, wollte man es tadeln, dass auf so viele Texte eine und dieselbe Melodie angewendet wird. Folgerichtig müsste man überhaupt die ganze Gattung der Psalmodie, die Hymnen- und Litaneiform verwerfen. Die Kirche will keine Detailschilderung, die uns von der Hauptsache abzieht, sie ist zufrieden mit einer seiner Stellung in der Liturgie entsprechenden künstlerischen Verklärung des Textes. Das wollte sie nicht nur im Mittelalter. Die Vokalpolyphonie predigt dieselbe Wahrheit. Hat nicht Palestrina Melodien, die ursprünglich weder zu einem Kyrie, noch einem Gloria, oder Credo, Sanctus und Agnus Dei gehören, dazu verwendet, um über sie eine Messe zu schreiben? Hier kommt dasselbe melodische Motiv nicht nur einmal, sondern überaus oft mit den verschiedensten Texten in Verbindung [1]. Palestrina und die gregorianischen Komponisten haben damit die Gesetze der kirchenmusikalischen Aesthetik nicht verletzt, sondern sich vom Geiste der Liturgie leiten lassen.

Auch von einem allgemeinern Standpunkte aus darf man sie nicht tadeln: *die Sprache der Musik ist vieldeutig:* wie man einen und denselben Text mehrmals komponieren kann, ohne dass deshalb notwendiger Weise unwahre Kunstwerke entstehen, so ist auch der durch die Musik in uns hervorgerufene Empfindungs- oder Stimmungskreis weit genug, um unter Umständen nicht ganz gleichartigen Texten Platz zu gewähren. Gewiss kann man hier unwahr werden, wenn nämlich die Musik ausgesprochen individuellen Charakter hat, und mit Texten zusammengebracht wird, die einer andern Inhaltssphäre angehören. Wenn aber die Musik auf Detailschilderung verzichtet, und das thut sowohl der gregorianische Choral, wie auch meist die Vokalpolyphonie, so kann sie sehr gut verschiedener Texte sich annehmen. *Hier giebt das Wort die Richtung an, in der die allgemeiner gehaltene Melodie in jedem Fall wirken soll*

[1] Ein Beispiel für viele: über die Sequenzmelodie « Lauda Sion salvatorem » hat Palestrina eine Messe geschrieben (Musica divina, liber Missarum, 2. Aufl., Nr. 4). Die Anfangsmelodie, die also ursprünglich zu den Worten « Lauda Sion salvatorem » gehört, erhält hier folgende Textunterlagen: « Kyrie eleyson », « Et in terra pax hominibus », « Patrem omnipotentem, factorem coeli », « Sanctus, Sanctus, Sanctus », « Benedictus, qui venit », « Agnus Dei ». Kein Vernünftiger wird Palestrina hier tadeln. Was aber dem einen recht ist, ist dem andern billig.

und hebt so die Vieldeutigkeit der Musik in jedem einzelnen Falle auf.

Objektivität des musikalischen Ausdruckes und Anpassung an die jedesmaligen Anforderungen der Liturgie sind die wesentlichen Merkmale der Psalmodie in Bezug auf das Verhältnis zwischen Textinhalt und Melodie. Zu demselben Resultat gelangt man, wenn man die nicht psalmodisch gebauten, die *frei komponierten Melodien* betrachtet.

Die *Antiphonen* des Offiziums sind meist sehr einfach. Ihre liturgische Bedeutung ist die, dass sie die Gesichtspunkte enthalten, unter denen die mit ihnen verbundenen Psalmen aufzufassen sind, von ihnen strahlt auf sie ein besonderes Licht. Trotzdem ihre musikalische Form nicht selten syllabisch ist, reichen sie gegenüber den Psalmtönen schon ein gutes Stück in die Sphäre der Musik hinein, sie bilden gewissermassen deren kunstreich gestaltete Initiale.

Wie die Psalmodie der Messe reicher ist, als die des Offiziums, so auch ihre Antiphonen, und zwar kann man hier beobachten, dass, *je näher ein liturgischer Messtext dem Mittelpunkte des ganzen Kultus kommt, desto reicher sein künstlerisches Kleid ist* [1]. Darum ist in den äussern Grenzpunkten der Messe, dem Introitus und der Communio, die den Anfang und das Ende der Opferfeier markieren, der musikalische Schmuck noch bescheiden. Vom Graduale an aber überströmt der Geist der Musik das liturgische Wort. Es steigert sich die Tonfülle im Alleluia [2], und den alten Offertoriumsversen ist ein überaus reiches künstlerisches Gewand umgelegt. Ein Graduale und ein Introitus nehmen in der Liturgie der Messe eine wesentlich verschiedene Stellung ein, ebenso wirkt ein Text liturgisch ganz anders, wenn er einem Offertorium, und wenn er einer Communio angehört. Ein gregorianisches Ohr würde z. B. eine Gradualmelodie, die nach Art des Introitus behandelt wäre, als unwahr empfinden. In allen diesen Dingen spricht sich ein feiner Sinn für das richtige Verhältnis zwischen der musikalischen Form und der liturgischer

[1] Keine Anwendung findet dieses Gesetz auf die Gesänge des Ordinarium Missae, was uns aber nicht wundern wird, da z. B. das Gloria und Credo, wie wir wissen, der römischen Messe erst mit dem 11. Jahrhundert angehören (cf. oben S. 87).

[2] Das ist auch der Grund, warum die Traktusmelodien so reich gebaut sind.

Bedeutung der Textworte, wie auch für die Harmonie der Teile eines musikalischen Ganzen aus. Nicht ohne Schaden für das Kunstwerk der Liturgie könnte man die musikalischen Unterschiede aufheben, welche die Formen des Offiziums und die der Messe von einander trennen, noch viel weniger alle Formen innerhalb der Messe, einander gleich machen. Im gregorianischen Choral steht jedes Kunstmittel an seiner rechten Stelle und passt nicht an eine andere. Am meisten müsste natürlich der Organismus des liturgisch-künstlerischen Ganzen leiden, wenn man sich gezwungen sähe, hochbedeutsame Messtexte einfach zu rezitieren [1]. Im Mittelalter, wo man viel Verständnis für die Harmonie der Teile der Liturgie hatte, wäre dies unmöglich gewesen.

Auch in den frei komponierten liturgischen Melodien ist das Verhältnis der Melodie zum Inhalte des Textes ein durchaus allgemeines. Die gregorianischen Komponisten, welche ganz in der Gefühlswelt der Liturgie lebten, wussten wohl, dass die Kirche jedem unnötigen Hervordrängen des Individualismus abhold ist. Darum begnügten sie sich, in ihren Liedern den Stimmungsinhalt des Textes ganz im allgemeinen darzustellen. Auf subjektive Ausdeutung verzichteten sie alle. Dennoch ist es bewunderungswürdig, welchen Reichtum sie dabei entfalteten. Es sei erlaubt, die schönen Worte des P. Kienle [2] hier folgen zu lassen : « In der Schilderung *seelischer* Zustände, in der Aeusserung der innern Bewegung ist die Choralmelodie unerschöpflich. Da ist ihr Reichtum an Mitteln und Formen ebenso gross, als das Seelenleben reich an Stimmungen und Akten Die Affekte des Glückes, der Freude, des Gottvertrauens äussern sich entweder im einfachen, schlichten Bekenntnis, in feuriger Beteuerung, mit dem Ausdrucke innerlichen Glückes, überströmender Wonne, stillseliger Freude, oder in lautem Lobpreis, in frohlockender Verkündigung, in hellem Jubel, oder im weithin schallenden Triumphlied. Während die eine Melodie *in süsser Lyrik* sich verliert, erhebt sich die andere zu dramatischer Lebendigkeit. Das liegt meist

[1] Die liturgische Behörde, deren überaus entgegenkommende Fürsorge sich auf alle, auch die bescheidensten Verhältnisse erstreckt, hat ein solches Rezitieren auf einem einzigen Ton erlaubt. Es wäre aber zu wünschen, dass der Sinn für das Schöne in der Liturgie allmählich überall so erstarke, dass man von dieser Erlaubnis keinen Gebrauch machte.

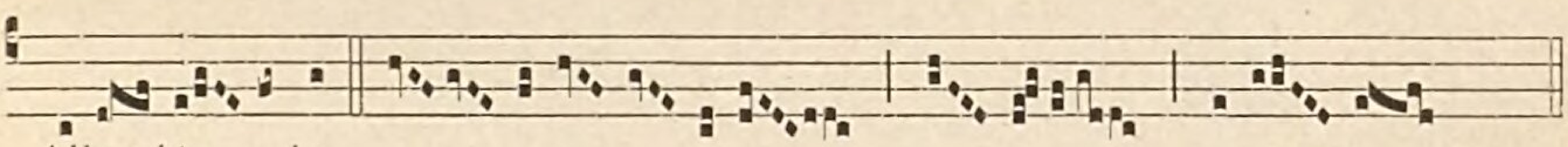
[2] Choralschule 138.

nicht im Text, sondern in der Melodie. Daher ist *die Melodie* recht eigentlich *der Interpret der kirchlichen Gebetsworte* Die Melodie des Requiem hat in den wenigen Tönen seiner schlichten Modulation eine klar ausgesprochene Stimmung. Etwas gedämpft, milde, weich, ernst, aber nicht düster quillen die Töne hervor. Die sanfte ruhige Bewegung spricht von stillem Ergeben, von der Hingabe an den schwer lastenden Willen Gottes. Lindernder Balsam träufelt mit der Melodie ins Herz. Ganz anders intoniert nach vollbrachtem Opfer die Communio; des Trostes, den die teuren Hingeschiedenen erlangt haben, sicher stimmt sie hell und freudig an: Lux aeterna ».

Wir werden uns jetzt nicht mehr wundern, wenn gelegentlich auch eine nicht psalmodischen Gesetzen folgende Melodie auf mehrere Texte gesungen wird, wie dies z. B. aus folgender Tabelle zu ersehen ist.

Alleluiatypus der Tonart D.

Erste Periode



Alle- lú- ia.

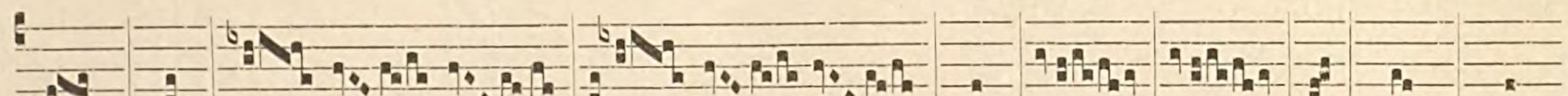
Zweite Periode [1]



392	Di- .	lé-	. . .	xit. .	An-	dré-	am .	Dó-	mi- . .	nus
[52]		Jú-	. . .	stus .	ut .	pál-	ma .	flo-	ré- . .	bit
436		Sé-	. . .	nex .	pu-	e- .	rum .	por-	tá- . .	bat
298		Cum	complerén-	tur .	di-.	.	es .	Pen-	te- có- . .	stes
295		O	quam bo-	num .	et su-	a- .	vis est	Dó-	mi- . .	ne

[1] Die Ziffern am Rande geben die Seiten des Liber Gradualis an, wo die bez. Melodien stehen.

Dritte Periode



392	in .	o- .	dó-			. .	. . .	.	rem .	
436	pú-	er .	áu-			. .	. . .	.	tem .	
295	spí-	ritus	tu-			. .	. . .	.	us .	
298	é- .	rant	óm-			. .	. . .	.	nes .	
[52]	si- .	cut	cé-		drus	Lí- .	. .	.	ba .	ni

Vierte Periode

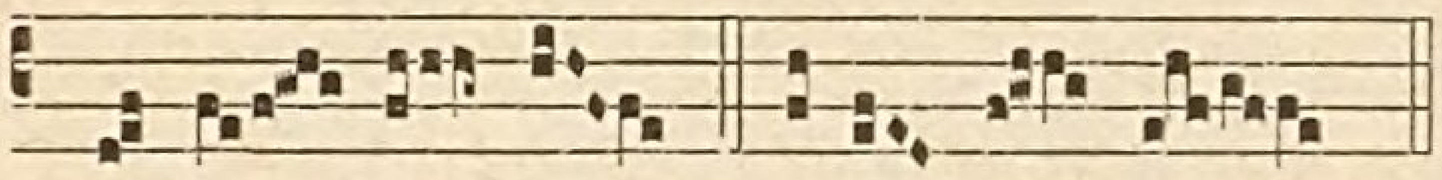


392	su- .	a- .	vi- .	tá- .	. .	tis
[52]	mul-	ti- .	pli-	cá- .	bi- .	tur
436	se- .	nem	re- .	gé- .	. .	bat
298	pá- .	ri- .	ter .	se- .	dén- .	tes
295	in .	no-		bis .	.	

Eine andere ebenso behandelte, ausserordentlich innige gregorianische Weise ist folgende :

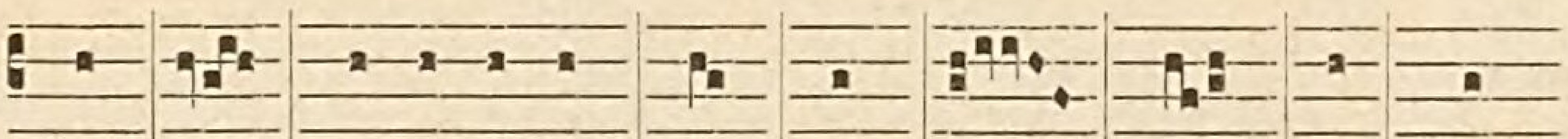
Alleluiatypus der Tonart G.

Erste Periode

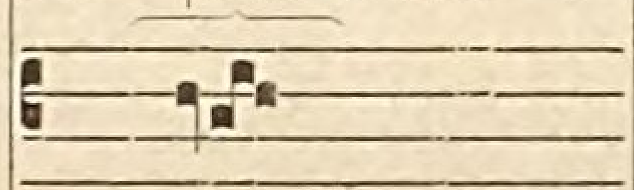


Alle- lú- ia.

Zweite Periode, *1. Teil.*



32		Dó-	minus . .	di-	xit	ad .	. . .	.	me
278		Dó-	minus in Si-	na	in	san- .	. . .	.	cto
67		Dó-	minus . .	re-	.	gná- .	. . .	.	vit
[57]		Spé-		ci-	e-	tu .	. . .	.	a
[89]		Ní-	mis hono .	.	.	rá- .	. .	ti	sunt

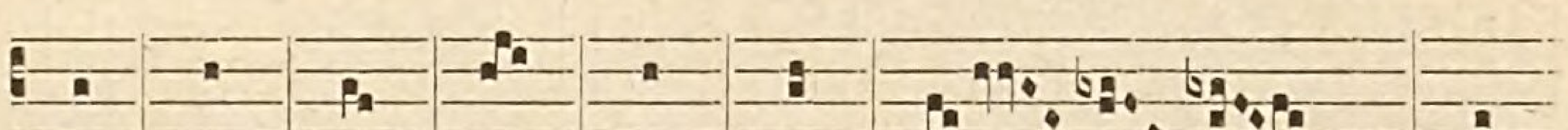


253		Hæc		.	.	di- .	. . .	.	es

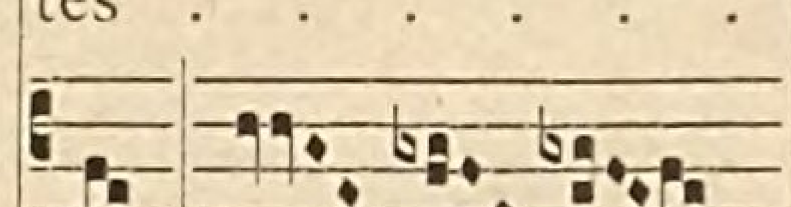


3	O-	stén-	de . . .	no-	bis	Dó- .	. .	mi-	ne
404	Dif-	fú-		sa	est	grá- .	. .	ti-	a

Zweite Periode, *2. Teil.*

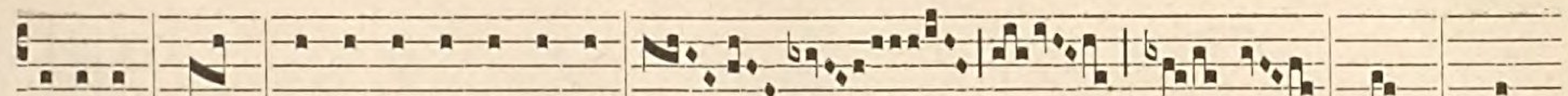


3	mi	se- .	ri- .	cor-	di- .	am	tu-	am
32		fi- .	li- .	us .	me-	us	es	tu
278		as- .	cen-	. .	dens	in	al-	tum
404		. .	in .	la- .	bi- .	is	tu-	is
[57]	et	pul-	chri-	tu- .	di- .	ne	tu-	a
[89]		a- .	mi- .	ci .	tu- .	i	De-	us
67		. .	ex- .	sul-	tet .	. .	tes	ra



253		. .	quam	fe- .	cit .	Dó-	mi- nus	

Dritte Periode



3	et salu-	tá .	re	tu-	. .	um
253	ex-	sul-		té-	. .	mur
278	cap-	tí- .	vam	dú-	. .	xit
404	prop-	ter- .	e- a bene-di-xit te	Dé-	. .	us
[57]	in-	tén-	de	prós-	pe- .	re
67	læ-	tén-			. .	tur

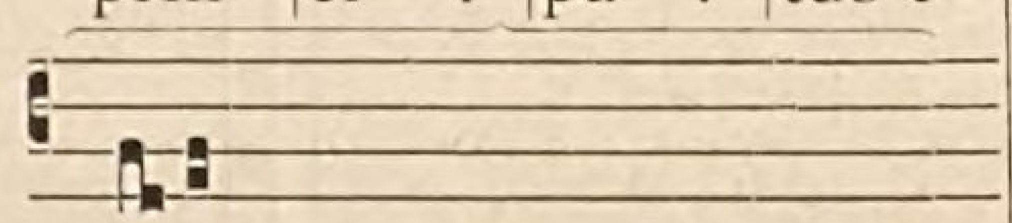


32	E-	go	hó-	di- .	e
[89]	Ni-	mis confor- . .	tá-	tús .	est

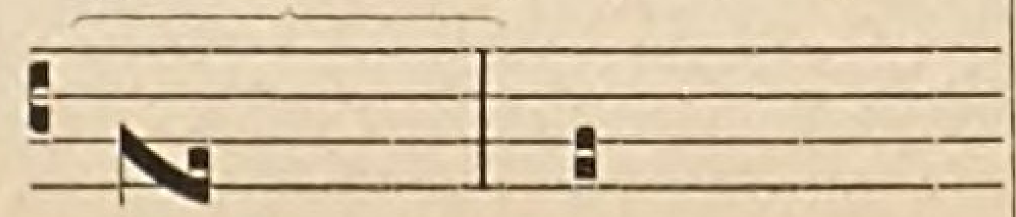
Vierte Periode



32	gé- .	. .	nu- .	. .	i .	te.
67	in- .	. .	su- .	læ- .	mul-	tae.
253	et .	læ- .	té- .	mur in	e- .	a.
278	cap- .	. .	ti- .	vi- .	ta- .	tem.
[57]	pro- .	. .	cé- .	de et	re- .	gna.
[89]	prin-	ci- .	pa- .	tus e-	ó- .	rum.



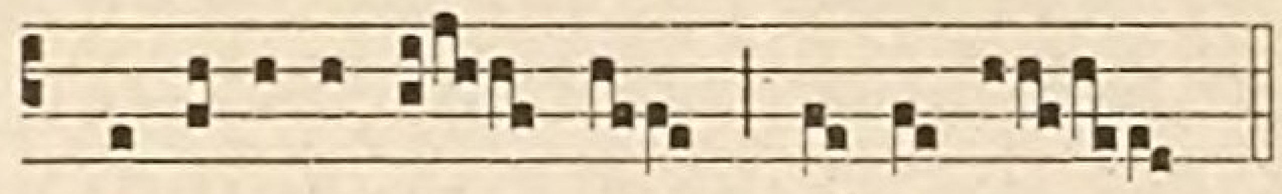
3	da-	nó- .	bis.



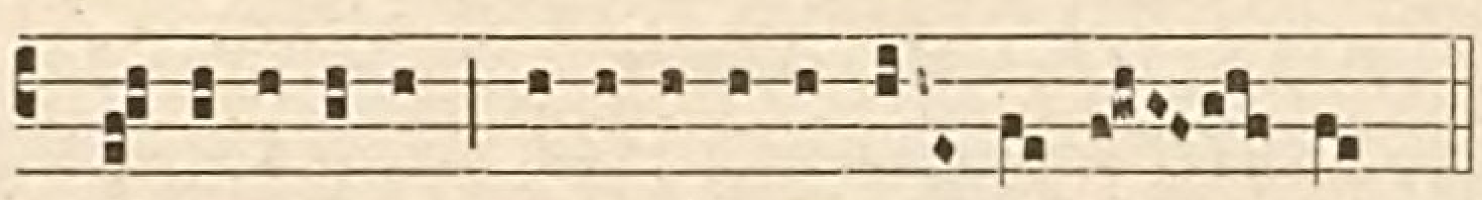
404	in	æ-	tér-	num.

Es giebt eine Tractusmelodie, die aus folgenden 5 Perioden besteht :

a 

b 

c 

d 

e 

Von diesen Perioden machen verschiedene Tractustexte Gebrauch und zwar in folgender Reihenfolge :

Tractus Cantemus Domino [1] : a b c b c ; ℣. 1 : d b c ; ℣. 2 : d e.

Vinea facta est [2] : a b (modifiziert, weil die Silbenzahl geringer ist) c ; ℣. 1 : d b c ; ℣. 2 : b c e.

Attende coelum [3] : a b (modifiziert, aus demselben Grunde) c ; ℣. 1 : d b c (verkürzt) ; ℣. 2 : d b c ; ℣. 3 : d b c ; ℣. 4 : d e.

Sicut cervus [4] : a b c ; ℣. 1 : d b c e (modifiziert, weil hier nicht der definitive Schluss eintritt ; ℣. 2 : d b c e.

Interessant ist es zu beobachten, wie schön sich die Gedanken den Bedürfnissen der wechselnden Texte anpassen. Alle Tractus beginnen mit a und schliessen mit e ; es war dies das Natürlichste, denn die Melodie a ist die einfachste, und man liebt es, mit dem Einfachen zu beginnen ; anderseits ist die Melodie e die reichste und eignet sich infolge dessen vortrefflich zum Schlusse, wo ja immer das Bedürfnis herrscht, den Strom der Töne ungehindert sich ergehen zu lassen [5]. Weiter sind Periode b und c immer

[1] Lib. Grad. 223. — [2] Ib. 224. — [3] Ib. 225. — [4] Ib. 226.

[5] Man sieht, auch der gregorianische Choral kennt die Coda.

mit einander verbunden, keine von ihnen erscheint allein. Auch das hat seinen Grund ; Periode b schliesst mit einer Cadenz auf f, welche in dem gleichartigen Anfange von c ihre vom Ohr geforderte Fortsetzung erhält.

Wollte man in den gregorianischen Büchern suchen, man würde noch eine überaus grosse Zahl solcher typischen Melodien finden. Die auf Seite 182 abgedruckte Antiphonenmelodie kommt mehr als *achtzigmal* vor. Lehrreich ist es weiter zu sehen, wie gewisse Hymnenmelodien nicht einem einzigen Texte, sondern einer ganzen Festzeit angehören. Die Melodie des Weihnachtshymnus Jesu redemptor omnium (cf. oben Seite 149) wird in gleicher Weise verwendet für die Hymnen Deus tuorum militum [1] (hl. Stephanus), Exultet orbis gaudiis [2] (hl. Johannes), Salvete flores martyrum [3] (hl. Unschuld. Kindlein), und Jesu dulcis memoria (hl. Name Jesu) [4]. Diese sämtlichen dem Weihnachtsfestkreis angehörigen Texte sind in derselben Weise künstlerisch umkleidet. Aehnlich ist es mit andern Hymnenmelodien.

Charakterisch ist in allen diesen Fällen der Umstand, dass *nur solche Texte einer und derselben melodischen Umkleidung teilhaft werden können, die die gleiche liturgische Rangstellung besitzen.* Eine Introitusmelodie [5] wird nur für Introitustexte, eine Gradualmelodie nur für Gradualtexte, eine Alleluiamelodie nur für Alleluiatexte, eine Communiomelodie [6] nur für Communiotexte verwendet [7].

Einen durchschlagenden Beweis dafür, dass es im gregorianischen Choral vor allem auf eine der liturgischen Funktion des Textes entsprechende Ausdrucksweise ankommt, bildet das Gegenbild der Wiederholung derselben Melodie für verschiedene Texte, die Thatsache nämlich, *dass ein Text, der an verschiedenen Stellen der Liturgie wiederkehrt, immer anders komponiert ist.* Der

[1] Lib. Antiphon 86. — [2] Ib. 88. — [3] Ib. 91. — [4] Ib. 250.

[5] So haben der Introitus von Epiphanie, Ecce advenit, und derjenige, der an einigen Muttergottesfesten gesungen wird, Salve sancta parens, gleiche Melodie; Lib. Grad 55 und [109].

[6] Dieselbe Communiomelodie kehrt wieder z. B. in der fer. II, post. Dom. IV Quadr. (Ab occultis meis, ib. 143) und in der Votivmesse vom heiligen Kreuz (Per signum crucis), ib. [99].

[7] Auf die hervorragend praktische Bedeutung dieser Melodiewiederholungen ist schon S. 106 oben aufmerksam gemacht worden.

Text Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus etc. hat als Offertorium der Messe des 1. Fastensonntags [1], eine andere Melodie, denn als Communio desselben Tages. Denselben Text, aber verschiedene Melodien haben ebenso Alleluia und Offertorium der Messe des 23. Sonntags nach Pfingsten [2], ferner das Alleluia in der Messe der heiligen Agatha [3] und der Introitus in Communi Virginis et Martyris [4]. Sehr lehrreich ist das Graduale Improperiums [5] und die gleichnamige Communio [6], jenes ist viel reicher als diese. Man vergleiche weiter Alleluia und Communio vom Feste des heiligen Philippus und Jacobus [7], wie auch Introitus der Messe des heiligen Petrus und Paulus [8] und Offertorium am Feste des heiligen Andreas [9] und endlich das Graduale Probasti me der Messe vom heiligen Laurentius [10] und denselben Text als Introitus der Oktav [11].

Wir sehen, hier das gregorianische Gesetz bestätigt, dass ein Introitus anders komponiert wird als ein Graduale, und eine Communio anders als ein Offertorium [12]. Der leitende Geschichtspunkt für den grösseren oder geringeren künstlerischen Schmuck des Textes ist seine Stellung in der Liturgie.

Durch diese Beachtung der liturgischen Stellung der Messtexte erhebt sich die gregorianische Kunst hoch über die Polyphonie. Die Polyphonisten komponierten in dieser Hinsicht einen Introitustext nicht anders als ein Offertorium und eine Communio so wie ein Graduale. Die Polyphonie hat den Musikern den Sinn für die Congruenz der künstlerischen Form und der Liturgie genommen und an die Stelle der feinen gregorianischen Stilunterschiede einen einzigen Stil gesetzt. Unbefangene Betrachtung wird den gregoria-

[1] Lib. Grad. 96. — [2] Ib. 388. — [3] Ib. 439. — [4] Ib. [54]. — [5] Ib. 480. — [6] Ib. 483. — [7] Ib. 468. — [8] Ib. [88]. — [9] Ib. 393. — [10] Ib. 553. — [11] Ib. 562.

[12] Im spätern Mittelalter sind die Musiker bei solchen Uebertragungen nicht immer mit dem feinen Verständnis der Melodie und des Textes vorgegangen, wie früher. Aus dieser Zeit haben wir Uebertragungen von Melodien auf Texte, wo sie gar nicht passen ; man vergl. die Communio Factus est repente von Pfingsten mit ihrer überraschend eigenartigen Melodiebildung, die mit dem Communiotext von Frohnleichnam Quotiescunque verbunden wurde, wo sie gar nicht passt. Ebenso steht die Melodie O quam suavis est (Antiphon zum Magnificat der Frohnleichnamsvesper) mit ihrer Gliederung im Gegensatz zum Text ; sie ist einer Antiphon vom Offizium des hl. Nikolaus O Christi pietas entlehnt, die aus dem 11. Jahrhundert stammt u. a.

nischen Gesängen den Ruhm des engern Anschlusses an die liturgischen Funktionen zuerkennen müssen.

Auf die Charakterisierung einzelner Ausdrücke durch entsprechende musikalische Mittel geht die gregorianische Kunst nicht gerne ein. Sie hat eine Scheu vor solchen Aeusserlichkeiten, die mit dem Wesen der Musik direkt nichts zu thun haben; sie will sich nicht zu sehr in das Einzelne einlassen, damit die Gesamtwirkung nicht verloren gehe. Darum sind Stellen, wie die folgenden, dem Wesen des gregorianischen Chorals durchaus entsprechend:



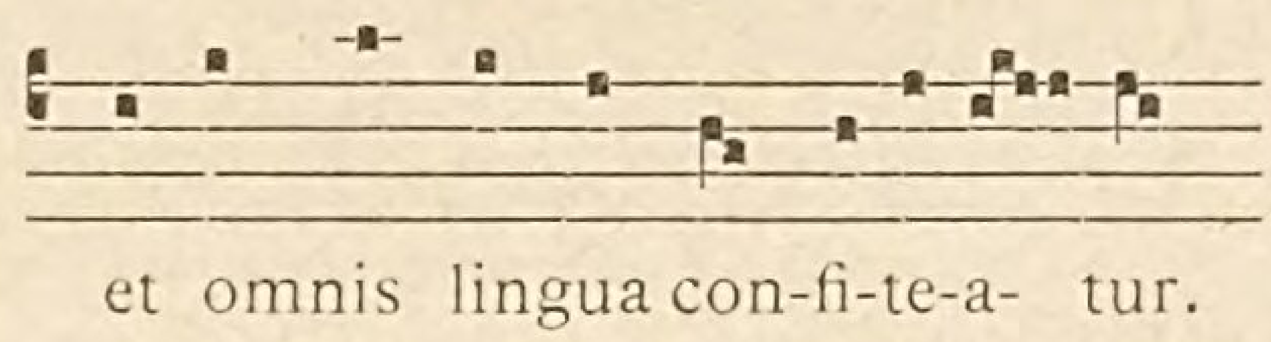
[1]

Ein moderner Komponist würde diese drei Worte ganz anders wiedergeben, er würde uns durch musikalische Mittel darauf aufmerksam machen, dass wir uns den Himmel oben, die Erde in der Mitte und die Inferni ganz unten vorzustellen haben. Schon die Polyphonisten liebten solche Malereien. Diese Interpretation wäre eine äusserliche; die gregorianische geht auf den Inhalt: die musikalische Einkleidung der Worte coelestium, terrestrium und infernorum bewegt sich in demselben Tonkreise. Coelestium ist fast nur auf einem Ton rezitiert, nur die betonte Silbe « le » erhält eine kleine Bevorzugung, indem dem Rezitationston a der darüberliegende h hinzugefügt wird, bekanntlich eine im Choral sehr beliebte Art, die betonte Silbe auszuzeichnen, die auch der guten Aussprache am besten entspricht. Die Clivis auf « coe- » bereitet diesen Iktus vor und giebt der Phrase Symmetrie und Abrundung. Bei terrestrium wird die musikalische Wiedergabe reicher; das Gerippe der Phrase ist aber die Tonfolge auf coelestium. Nicht zufällig hat der Komponist die einfache Floskel hier reicher ausgestaltet; wir werden seine Absicht erkennen, wenn wir die logische Bedeutung des Wortes beachteten. Dass die Bewohner des Himmels anbeten, ist leicht verständlich; mehr will es schon sagen, dass auch die Erdenbewohner das Knie beugen. Wir haben hier also eine logische Steigerung. Noch mehr macht sich die Absicht des Komponisten geltend bei infernorum. Hier erreicht

[1] Lib. Grad. 407.

der Gedanke seine Spitze : sogar die in der Hölle sollen anbeten. Daher die Kraft der letzten Phrase, die wie ein Donnerwort wirkt. Der melodische Mittelpunkt ist nicht mehr a, wie bei coelestium und terrestrium, sondern wird um eine Terz nach oben verlegt. Der kraftvolle Nachdruck, mit dem die Melodie sich um das c bewegt, die Tristropha auf « fer » und der Pressus auf « no » lassen über die Absicht des Komponisten keinen Zweifel aufkommen.

So hat das Mittelalter diese Stelle aufgefasst. Noch im 15. Jahrhundert war diese Auffassung lebendig. Als man den ursprünglich zum Mittwoch der Charwoche gehörigen Introitus In nomine domini omne genu flectatur für das neu eingeführte Fest des heiligen Namens Jesu benutzte (mit Aenderung des Domine in Jesu), ergab sich die Notwendigkeit eines melodischen Zusatzes für den neuen, längern Text. In geschickter Weise wurden die Worte et omnis lingua confiteatur des neuen Textes umkleidet, wie folgt :



Die Töne zu et omnis lingua gehören noch der originalen Melodie an ; dagegen ist die Cadenz der letzten Silben von confiteatur die Wiederholung derjenigen von infernorum. Es ist so eine Art Reim entstanden, der hier von besonderer Wirkung ist ; da die beiden Cadenzen unmittelbar auf einander folgen : coelestium, terrestrium et infer*norum* : et omnis lingua confite*atur*, so ist der Hörer geneigt, beide auf einander zu beziehen und nicht nur eine musikalische, sondern auch eine logische Entsprechung anzunehmen. Diese ist auch vorhanden. Was der Komponist mit der Phrase auf infernorum sagen wollte, ist jetzt sehr deutlich gemacht durch die wiederholte Cadenz auf confiteatur : auch die Inferni sollen bekennen. Eine natürlichere und geistvollere musikalische Interpretation des ganzen Gedankens ist unmöglich.

Ein anderes Beispiel :



(Ebenda 507.)

Das Alleluia vom heiligen Johannes, Tu puer propheta, dem diese Phrase entnommen ist, hat keine eigene Melodie, sondern

eine solche, die bei vielen andern Texten wiederkehrt [1]. Die spätere Musikanschauung, welche ein wesentlich anderes Verhältnis zum Texte adoptiert hat, als das gregorianische, würde sich an obiger Phrase stossen können. Sie könnte zu der Ansicht verleiten, bei Altissimi die melodische Linie in die Höhe zu führen. Der gregorianische Komponist denkt weiter; er setzt seine Ausdrucksmittel in Einklang mit der seelischen Erhebung und Begeisterung, welche das Wort erregt, nicht mit dem Worte selbst; man wird nicht leugnen können, dass obige Phrase die Majestät des Allerhöchsten treffend charakterisiert; dieses machtvolle Festhalten des Tones d und dann der Aufschwung zu dem ebenso energisch wiederkehrenden f werden bei gutem Vortrag ihre Wirkung kaum verfehlen.

Die gregorianische Textinterpretation geht auf den Gedanken, nicht auf den einzelnen Begriff; die alten Melodisten machten sich zum Interpreten der objektiven, kirchlichen Auffassung des Textes und strebten nach einer allgemeingültigen Andeutung des liturgischen Gebetswortes, wobei sie nie die Stellung ausser Acht liessen, welche der jedesmalige Text im Rahmen der Liturgie zu erfüllen hat.

Diese Objektivität des künstlerischen Ausdruckes teilt der gregorianische Choral mit allen Kunstrichtungen, denen man den Namen *klassischer Musik* beizulegen pflegt. Insbesondere sind es Palestrina und Mozart, denen der gregorianische Genius nahesteht. Palestrina hat das Ideal der objektiven und für alle Zeiten mustergültigen Vokalpolyphonie verwirklicht; in seinen reifern kirchlichen Werken verbinden sich alle Faktoren der reinen Acapellamusik zu innigstem Verein; keine Stimme drängt sich hervor, alle berücksichtigen einander und verhindern so, dass eine dem Subjektivismus verfällt. Mozart hat in der Oper in ähnlicher Weise die Rechte der musikalischen Form mit den Bedürfnissen der Handlung zu vereinen gewusst. Bei seinen Vorgängern ist die musikalische Form ein Hindernis für die Entwicklung des Dramas, oder aber unter dem zersetzenden Einfluss der theoretischen Kritik wesentlicher Kräfte beraubt; bei ihm tritt die Musik in vollste Aktion da, wo das Drama sich zum Höhepunkt

[1] So im Alleluia Tu es Petrus (Lib. Grad. 414) dies sanctificatus (ebenda 37), Video coelos (ebenda 41) u. a.

erhebt. Nicht mehr wird das dramatisch Interessante einer kaum den Namen der musikalischen Form verdienenden Ausdrucksweise zugewiesen ; nicht mehr braucht sich die Musik im Interesse einer grösseren dramatischen Wahrheit wesentlicher Rechte zu begeben : er hat die Mittel gefunden, Musik und Drama sich gegenseitig durchdringen und steigern zu lassen.

In Mozart hat die musikalische Dramatik einen Höhepunkt erreicht; Palestrinas wie aus einer idealen Welt auf uns wirkendes Stimmengewebe könnte man vielleicht episch nennen ; der gregorianische Gesang beansprucht ohne Einschränkung die Bezeichnung eines lyrischen Kunstwerkes. Zwar könnte die Psalmodie eine epische Ausdrucksform genannt werden ; aber wir sahen, dass es eine erweiterte Form derselben giebt, welche das lyrische Moment schon sehr hervorkehrt ; die andern gregorianischen Formen sind dann voll und ganz *lyrische Musik*.

Dass der eminent lyrische Charakter der gregorianischen Melodik unserm Bewusstsein entschwunden ist, liegt an vielen Ursachen. Unter den Händen der Polyphonisten wurde die Bewegung ihrer Linien schwerfälliger ; neben dem gregorianischen Cantus firmus verlangten auch andere Stimmen gehört zu werden, die Dehnung der Choralnoten war so eine technische Notwendigkeit. Die Anwendung der rhythmischen Werte der Polyphonie auf den Choral, wodurch die Virga zur Longa u. s. w. wurde, hatte zur Folge, dass die Flüssigkeit und vor allem die Anmut seiner Bewegung einer eckigen und scharfkantigen Vortragsweise wich, wobei die reizvollsten melodischen Figuren vergröbert und entstellt werden. Die Unkenntnis der elementaren Regeln der Gesangskunst, deren bis in unsere Zeit viele Choralsänger sich schuldig machten, verschlimmerte das Uebel und machte aus dem Choral eine schwerfällige, plumpe Masse voll von rhythmischen Stössen, ohne Schwung und Grazie. Der Hauptgrund war jedoch die Schwierigkeit, welche die gregorianischen Melismen bereiteten. Den Musikern der Renaissance, welche in den Fehler fielen, ihre polyphone Musikanschauung für die allgemein gültige anzusehen, während sie doch nur für die Polyphonie selbst Geltung hat, fehlten die Voraussetzungen für ein objektives Verständnis dieses Kunstmittels. Gerade aber die melismatische Textbehandlung hat die Ausdrucksfähigkeit der gregorianischen Melodik zu einer bewunderungswürdigen Höhe geführt. Es kann uns dies nicht

wundern ; denn eine ausgiebige Benutzung der durch die musikalische Kunst gegebenen Mittel wird, wenn sie mit Geschmack und Geist geschieht, nie den Empfindungen, die der Text nahelegt, hindernd in den Weg treten ; die Musik hat vielmehr die Eigenschaft, gerade diese Seite des Textes zu potenzieren und eindringlicher zu machen. Die Musik verschafft so dem Texte eine Ausdrucksfähigkeit, welche er allein nie erreichen kann. Welch eine erhabene Lyrik musste entstehen, wenn so lyrische Texte, wie die Psalmen, die ja meist den Textstoff des liturgischen Gesanges darbieten, mit Musik umkleidet wurden, dazu mit derjenigen Form der Musik, die mehr wie alle andern lyrisch ist, der einstimmigen Melodie !

Betrachten wir mit Rücksicht darauf einige Perlen gregorianischer Lyrik.

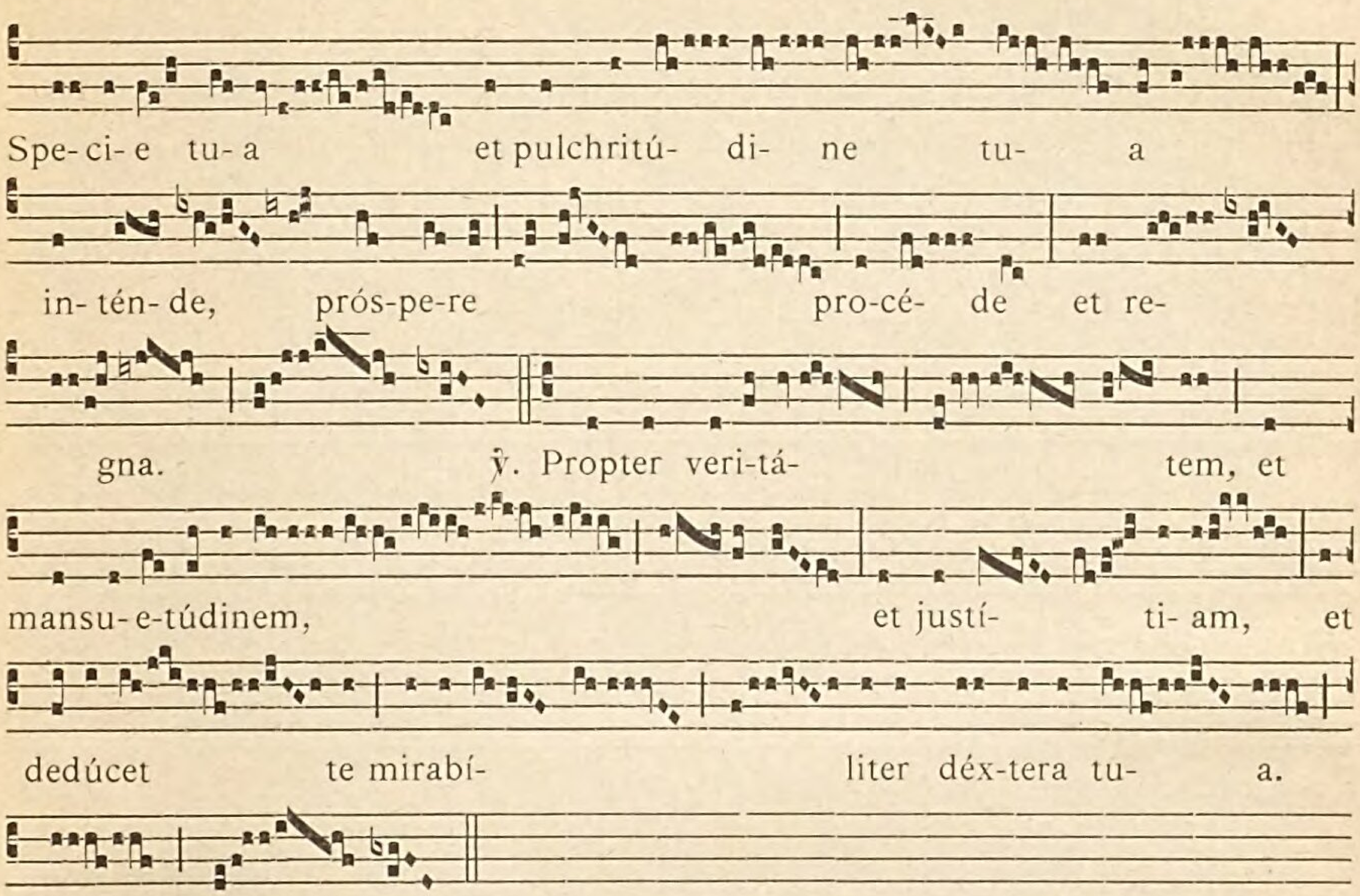
Graduale des ersten Adventsonntags :



Düster und fast traurig beginnt die Weise. Aber es spricht nicht die Klage der Hoffnungslosigkeit ; bald hebt sich das Herz des Sängers. Schon bei expectant eilt es freudig nach oben und klammert sich an den Trost an, den es dort findet. Noch freudiger schlägt es, da das Wort Domine es entzündet hat. Unendliche Sehnsucht bemächtigt sich seiner bei den Worten Vias tuas Domine ; im Sturm eilt es zu noch grösserer Höhe und wird nicht müde von seiner Sehnsucht Kunde zu geben. Aber noch mehr steigert sich das Flehen, und bei notas fac mihi hat das Verlangen nach dem, was oben ist, seine Höhe erreicht ; langsam und demütig führt uns dann des Heiles sicher und nicht

ohne stille Freude die Melodie zum Schlusse [1]. Was die frommen Männer des alten Testamentes ersehnt und gehofft haben, ist hier in unvergleichlicher Weise in Töne umgesetzt.

Ein wunderbar herrlicher Lobgesang ist das Graduale in Comm. Virginis tantum :



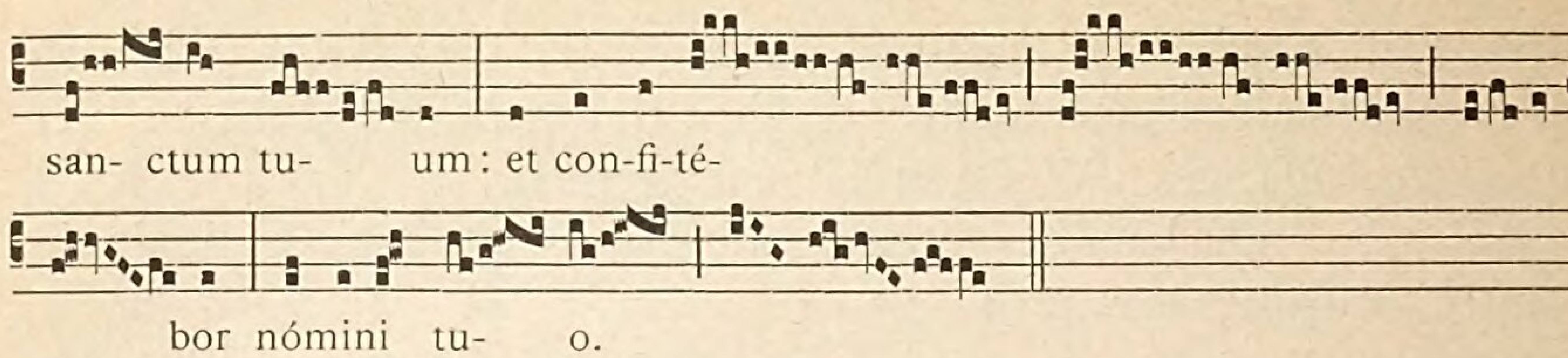
Der römische Sänger, der diese Weise fand, hätte die Species und Pulchritudo der reinen, gottgeweihten Jungfrauen nicht schöner besingen können. Kunstwerke, wie dies Graduale, muss man hören, und zwar mehrmals, dann wird sich die lichte Klarheit, tiefe Mystik und unnachahmliche Anmut dieser Komposition aufthun [2].

In dem Alleluia in Dedicatione ecclesiae [3]



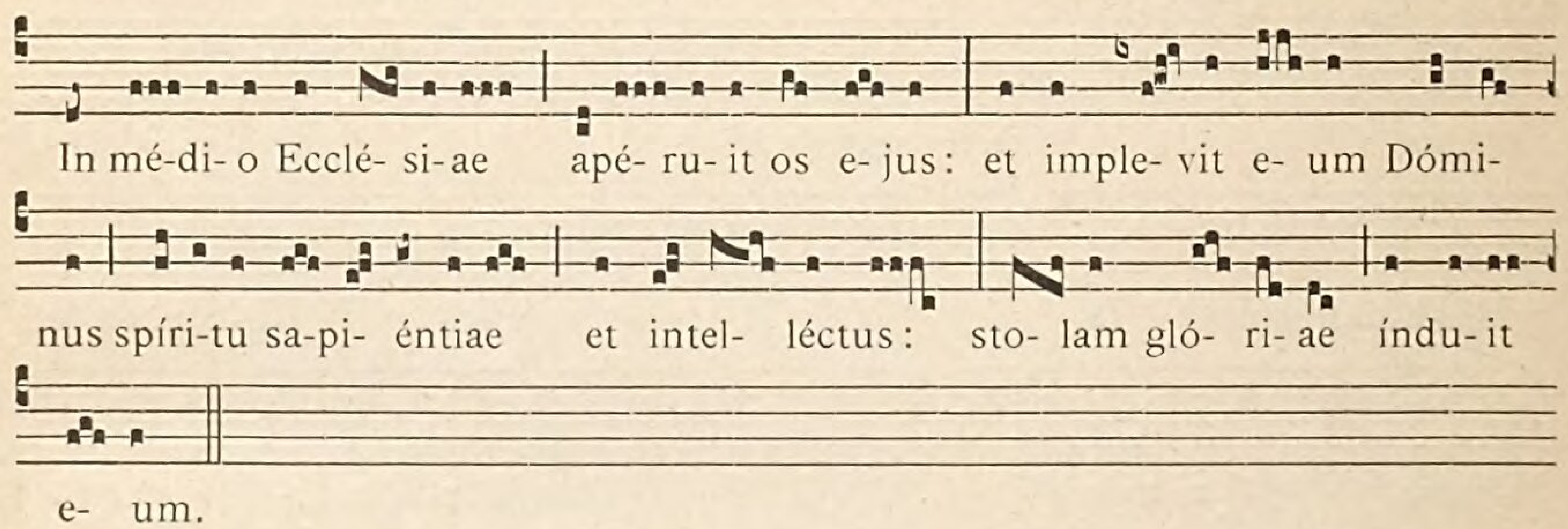
[1] Damit man sich eine Vorstellung davon bilden könne, wie nach der der mittelalterlichen am nächsten kommenden Vortragsweise die Melodie zu singen sei, ist im Anhang sub Nr. 1, diese Melodie in moderne Notation übertragen. Die Rechtfertigung dieses Choralvortrags ist vornehmlich in Pothiers Buch über den gregorianischen Choral enthalten.

[2] Man vergleiche Anhang Nr. 2. — [3] Ebenda Nr. 3.



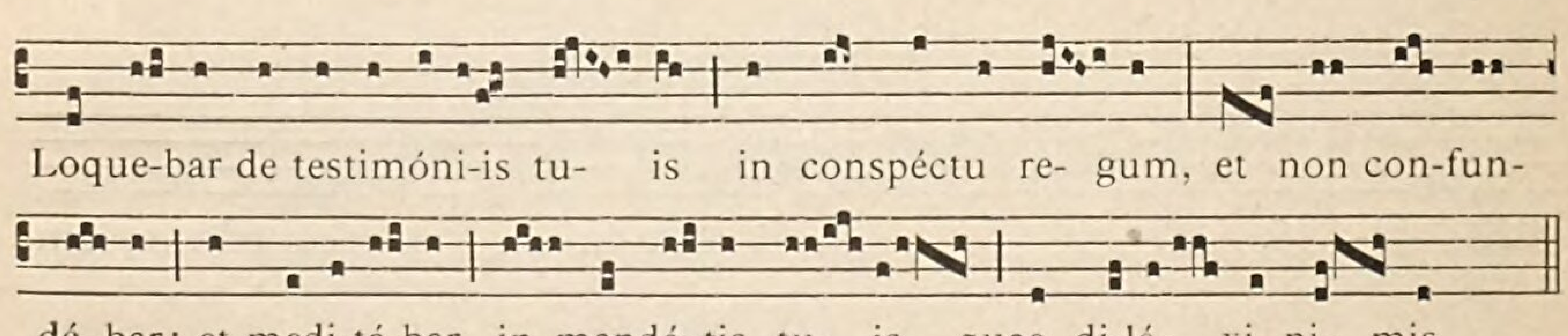
wird man den Sinn der sonnenklar gebauten Melisme bei confitebor leicht verstehen. Ein auf das Grosse gerichteter Zug liegt auch in den übrigen Teilen dieser reizvollen Melodie.

Ein ganz anderer musikalischer Charakter tritt uns in dem Introitus in Communi Doctorum entgegen [1]:



Hier erinnert das permanente Ergreifen des f, welches nur wenig und nur vorübergehend verlassen wird, an den frommen Denker, dessen Sinnen und Trachten nur auf die göttliche Wahrheit gerichtet ist. Es liegt etwas Contemplatives in dieser Melodie.

Ein musikalisches Charakterstück ist der Introitus in Comm. Virginum Martyrum [2]:



Der Text erzählt uns von dem Mute und der Standhaftigkeit der gottgeweihten Jungfrauen, die freudig für ihren Glauben in

[1] Ebenda Nr. 4. — [2] Ebenda Nr. 5.

den Tod gingen. Demgemäss sind die Haupteigenschaften der Melodie Kraft und Freude. Furchtlos und froh setzt sie sich in Bewegung; sie macht sogleich zwei Sprünge, von der Tonika f nach a und c. Auf der Dominante angekommen, bringt sie einen Podatus an, der dem Accent des Wortes loquebar zu Gute kommt. Auf der in kühnem Sprunge erreichten Höhe hält sich die Melodie, und bei tuis schliesst die erste Periode mit einer sehr beliebten gregorianischen Schlussformel. Um gegen die Bewegung in die Oberterz bei tuis das Gleichgewicht herzustellen, ist auf der letzten Silbe von testimoniis eine dem Gang nach oben durchaus entsprechende Bewegung in die Tiefe (in die Unterterz) vorausgeschickt. Wir wissen ja, wie sehr der gregorianische Komponist auf Abrundung der Melodie, auf anmutig und verhältnisvoll sich entwickelnde Linien achtet. Im Stimmungskreise der ersten Periode hält sich auch die Wiedergabe der Worte in conspectu regum. Letzteres Wort erhält dieselbe Phrase, wie tuis. Diese gleiche musikalische Behandlung wird jedem Sänger auffallen, zumal die Worte tuis und regum nicht weit von einander entfernt sind. Er ist geneigt, beide Worte auch logisch aufeinander zu beziehen; wirklich stehen beide in einer logischen Beziehung zu einander, sie bilden logische Gegensätze: vor *Königen* habe ich mich nicht gescheut, *deine* Lehre zu verkünden. Dies Mittel, logische Gegensätze durch gleiche musikalische Formgebung zu illustrieren, ist eines der geistvollsten, die es giebt und findet sich bei sehr vielen grossen Meistern in kunstreicher Anwendung. Würde der Komponist den Gegensatz durch zwei verschiedene Phrasen ausgedrückt haben, so käme niemand auf den Gedanken, beide Worte mit einander in Verbindung zu bringen. Denn in einer längern Melodie ist die Verschiedenheit die Regel, die Gleichheit die Ausnahme; diese macht uns nachdenklich, jene empfinden wir als das Gewöhnliche. Wir sehen hier wieder, dass die Musik die Ausdrucksfähigkeit eines Textes bis zu einer Höhe steigern kann, die der Sprache selbst versagt ist; sie kann die feinsten und geistvollsten Interpretationen zu ihm liefern, ohne auch nur im geringsten den Umfang des Ganzen zu vergrössern.

Wie kraft- und mutvoll klingt et non confundebar! An die Stärke des Glaubensmutes erinnern uns das permanente Festhalten des c und die frischen Sprünge bei et non, die ihrerseits wieder das melodische Aequivalent zu der Höhenbewegung des

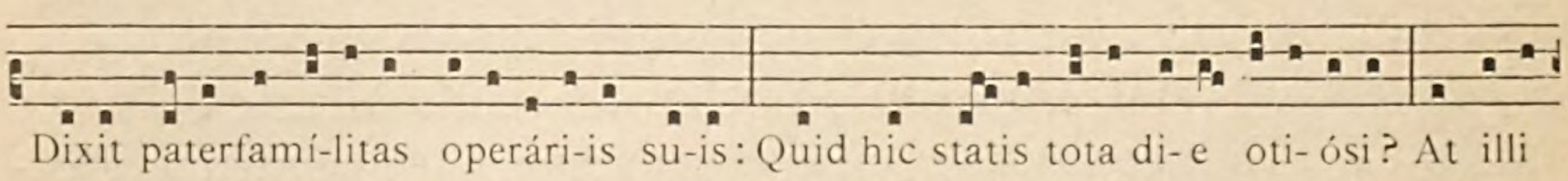
confundebar geben. Dabei ist diese Phrase, die gewissermassen das Centrum der ganzen Melodie bildet, sehr klar disponiert; ihr Rhythmus, der sich in stetem Wechsel von zwei- und dreiteiligen Gruppen bewegt, hat etwas Fröhliches an sich, das sich mit der Stärke und Energie, mit der das c festgehalten wird, paart. Gut deklamiert ist das Wort meditabar; die Accentsilbe wird durch einen Podatus markiert, der sein Correlativ in der Tiefbewegung der vorhergehenden Silben erhält. Bei in mandatis hört man die Festigkeit, mit der die Glaubenszeugin auf die Gebote des Herrn achtet, aus den Tönen heraus, dabei ist die Melodie so überaus lieblich. Der symmetrisch gebaute Schluss, bei dem sich wieder Höhen und Tiefen entsprechen, ist kühn und anmutig; kühn wirkt die im gregorianischen Choral so seltene Art, mit der die Tonika erreicht wird, anmutig die Floskel, in die das Wort nimis gehüllt ist, die von dem f lieblich aufsteigt und zu demselben Ton in köstlicher Windung zurückkehrt.

Das Alleluia in Comm. Confess. non Pont. [1]

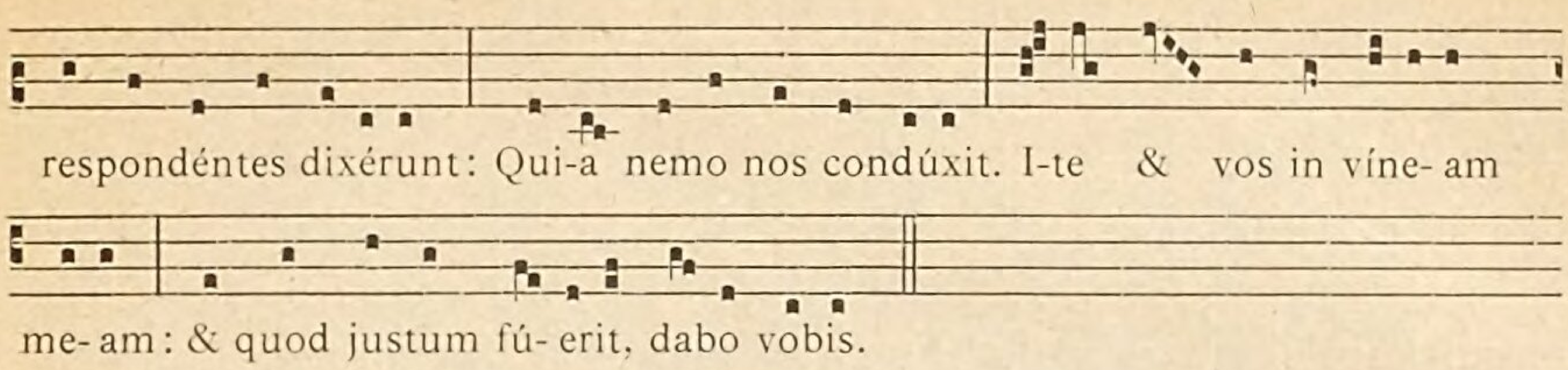


bildet eine reizvolle musikalische Canonisation.

Keine geringere Kunst offenbart sich in den einfachern Melodien. Folgende *Antiphon vom Sonntag in Septuagesima* [2] bildet gewissermassen eine musikalische Szene.

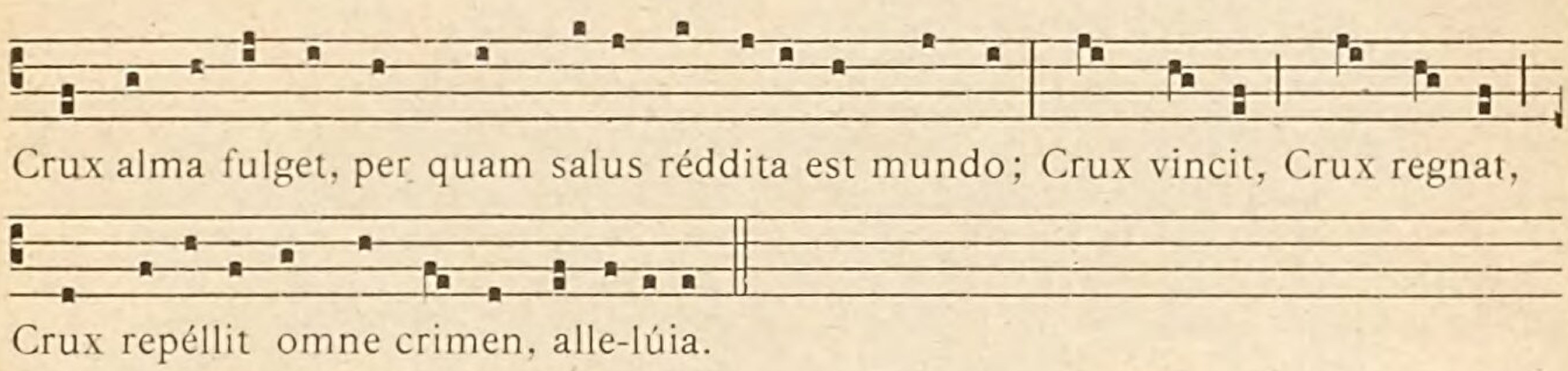


[1] Ebenda Nr. 6. — [2] Ebenda Nr. 7.



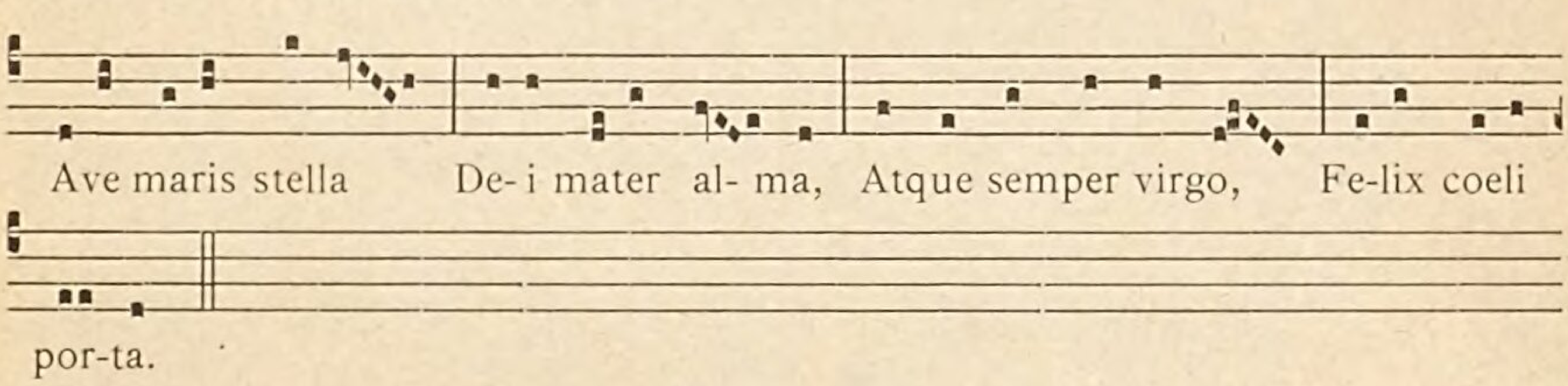
Der Komponist hat die unwillige Frage des Paterfamilias, die gleichgültige Antwort der Operarii und den definitiven energischen Auftrag jenes an diese ausgezeichnet wiedergegeben.

Die Antiphon [1]



besteht in einer anmutigen Einrahmung des im musikalischen Lapidarstil geschriebenen Dogmas vom Kreuze.

Der schon unter einem andern Gesichtspunkt besprochene Hymnus Ave maris stella gehört auch zu denjenigen gregorianischen Liedern, deren unerschöpfliche Innigkeit schon Tausende frommer Seelen gekostet haben.



Der Komponist dieser Melodie hat den Ton der flehenden Bitte an die hehre Gestalt der heiligen Jungfrau in unübertrefflicher Weise getroffen. Die Melodie des ersten Verses erhebt sich in zweimaligem Schwung in eine Höhe voll Licht und Klarheit, zu den Sternen empor, wo der Sänger die reine Jungfrau thronen sieht. Er verlässt diese Höhe nicht sogleich, denn da oben ist es schön,

[1] Ebenda Nr. 8.

die Melisme auf der letzten Silbe des Verses legt Zeugnis davon ab. Er sieht dort die Gottesmutter (2. Vers), das heilige Geheimnis verehrend neigt er sein Haupt; demütig trägt er ihr ihren grössten Ruhmestitel vor, die Melodie kehrt allmählich auf ihren Ausgangspunkt zurück. Noch einmal wagt er im (3. Vers) emporzublicken, er zollt ihr ein neues Lob und preist ihre Reinheit, dann endet die Melodie ganz im Tone demütiger Bitte.

Man möge nur die gregorianischen Gesangbücher achtsam durchblättern; fast auf jeder Seite wird man Gelegenheit haben, den Feinsinn und die Begabung der alten Musikmeister und ihre Lyrik zu bewundern.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Personen- und Sachregister.

A

Acca, englischer Chorallehrer 68.
Accente, als Grundlage der Neumenschrift, 95 ff, als Element der Melodiebildung 18 ff, 253 Anm., 255 ff, 265. Sein Wesen und seine Wirkung, 269 ff.
Acutae 154.
Acutus 95 ff.
Adam v. St. Victor 81, 90.
Aeddi, englischer Chorallehrer 67.
Aedilbert, englischer König, 66.
Aegyptische Musik 11.
Aeolisch = Hypodorisch 165, 166.
Affinales 167, 180 ff.
Agnus Dei 88. Bau der Agnusmelodien 247 ff.
Alcuin 137, 164.
Aldhelmus 49, 69.
Alexander VI., 65.
Alleluia 26, 86, 105. Bau der Alleluiamelodien, 218 ff. A. des Charsamstags, mutmassliche Entstehung, 25.
Alphabetische Tonschrift 117 ff.
Altchristliche Musik 7 ff, 141.
Amalarius 51 Anm.
Ambitustheorie 72 ff.
Ambo 86, 87.
Ambros 9 Anm., 22 Anm., 66 Anm., 72, 95 Anm., 119 Anm., 137 Anm.
Ambrosianischer Choral ; Psalmodie 11 ff ; 194, 358. Antiphonen 17 ; Gesang 40, 42 ff ; Jubilen 45, Liturgie 64 ; = vorgregorianisch 31, Tonarten 162.
Ambrosius 38 ff, 41, 85, 165 Anm.
Amelli 42 Anm., 113 Anm.
Ametabolon, System 152.
Ancus 101.
Anfangston der greg. Melodien, 179 ff, 186 ff.
Anticircumflex 96.
Antiphonar ; ambrosianisches 42, gregorianisches 49, 50 Anm., 60, 83.
Antiphonen, ambrosianische, 17.
Antiphonischer Gesang : in Antiochien, Mailand und Rom, 41.
Apollohymnus 140, 146.
Apostropha 100.
Aquitanische Neumen 122 ff.
Aribo Scholasticus 218.
Aristoxenus 135, 141.
Athanasius 13.
Augustinus 13, 29 ff, 85.
Augustinus (Abt), 66, 67.
Aurelianus Reomensis 137, 164, 167, 197.
Authentisch 166, 167, 175.

B

B, b rotundum und quadratum, 129 Anm., 145 ff.
Bach (Joh. Sebastian), 37.
Bäumer (Dom Suitbert), 50 Anm.
Bäumker 25 Anm., 72 Anm.
Beda venerabilis 66 Anm. ff.

Begleitung (harmonische), 26, 147, 163, 252.
Bellermann 12 Anm., 140.
Bellini 275.
Bernhard, der hl., 138 Anm.
Berno von der Reichenau 83, 87 ff, 163 Anm., 167, 171, 177, 179.
Bistropha 100.
Boetius 135 ff, 165.
Boeckeler 22 Anm.
Bohn 79 Anm.
Bona, Kardinal, 3 Anm.
Bourgault-Ducoudray 184 Anm.
Boyer d'Agen 108 Anm.
Brambach 49, 51 Anm., 113 Anm., 136 Anm., 137 Anm., 154, 164 Anm.
Brevis 101 Anm., 210.
Buchstabennotation 109, 117 ff.
Bugge, angelsächsische Königstochter, 49, 69.
Buxtehude 37.
Byzantinische Musik 16, 28 Anm., 113, 137 ff., 164.

C

Caecilia (Trier), 2 Anm., 79 Anm., 82 Anm., 95 Anm., 104 Anm., 133, 179 Anm.
Cagin (Dom), 48, 62.
Cantica spiritualia 8.
Cassiodor 29, 136, 163.
Castiglione, Branda de 64.
Cephalicus 101.
Cheironomie 96.
Choral, Einheitlichkeit, 57 ff.
— Entstehung 9 ff.
— Gegensatz zu andern Musikrichtungen, 2, 26 ff, 138 ff, 152, 154, 163, 183, 208 ff, 210, 212, 238, 265, 268, 282, 291, 294.
— Lyrischer Charakter 59, 281, 284, 295 ff.
— Melodiebildung, 32 ff, 169 ff.
— Namen, 1 ff.
— Rhythmus und Gliederung 208 ff.
— Textbehandlung 32, 253 ff.
Choral, Tonalität 156 ff, 188, 193.
— Tonschrift 94 ff.
— Tonsystem 144 ff.
— Tradition 84, 103 ff, 131 ff.
— Unterricht im Mittelalter 59 ff.
— Verbreitung 64 ff.
— Verhältnis zur Liturgie 276 ff, 283, 290.
— Verhältnis zur vorchristlichen Musik 11 ff.
— Vortrag 3 Anm., 100, 101, 238 Anm., 270, 295.
Chorus 3.
Chrodegang 71.
Chroma 28 Anm. 3, 154.
Cicero 211, 259.
Circumflex 96.
Clemens Alexandrinus 141 Anm.
Climacus 98.
Clivis 97.
Coelestin Papst, 41, 85.
Communio 85.
Coniunctae 154.
Cotto 153 Anm., 167 Anm., 171, 179 Anm., 181, 204 Anm.
Coussemaker 95 Anm., 123 Anm.
Credo 87, ambrosianisches, 19.
Crusius 140 Anm., 146 Anm., 253 Anm., 274 Anm.
Cursus 49, 256 ff.
Custos 131.

D

Danjou 117.
Diaphonie 251.
Diastematie 121.
Diatonisch 14, 145.
Dies irae 173.
Diesis im Choral 3 Anm.
Diezeugmenoi, Tetrachord 152.
Differenzen der Psalmtöne 118, 179.
Dionys (Hymnen des) 12 Anm.
Directum, in 87.
Discantus 251.
Distinctionen 212, 215 ff.
Dominante cf Rezitante.

Donizetti 275.
Dorisch 164, 165, 166.
Donnerstage der Fastenzeit 62.
Dreves 28 Anm., 30. Anm., 40. Anm.
Duchesne 7, 16, 41, 85, 87.
Dur 163.

E

Ebenmass der Choralmelodien 216 ff.
Ebner 48 Anm.
Einheitlichkeit des greg. Chorals 57 ff, der greg. Tradition 103 ff, 131 ff.
Einstimmigkeit, greg. Choral das Kunstwerkes der, 138 ff, 142.
Ekkehart I, 83, IV, 76, 77, 83, 115.
Engelbert von Admont 179, 218. Anm.
England, Verbreitung des Chorals daselbst 66 ff.
Englische Choralgesellschaft 2 Anm. 69 Anm., 95 Anm., 112.
Engolismensis Monachus 112.
Enharmonisch 21. Anm.
Epiphonus 101.
Eugen IV. 65.
Eurhythmie cf. Rhythmus.
Eurypides 140, 274.
Evangelium, ambros. Melodie 21.
Excellentes, Tetrachord, 153.

F

Fétis 11 Anm., 178 Anm.
Finales, Tetrachord 153.
Finalis 179 ff.
Frankenreich, Verbreitung des gregorianischen Gesanges daselbst 70 ff.
Frère Walter H. 62, 69 Anm.
Friedlein 135 Anm.

G

Gallen, St., 75 ff., 96. Anm., 101. Anm., 107, 112, 115, 116, 173, 238 Anm.
Gallikanischer Gesang 46, Liturgie 65.
Gamma 144, 153.
Geistliche Lieder (Paulus) 8.
Gesangschule, 22 ff, 61, 70, 74, von St. Gallen 75 ff.
Gevaert 28 Anm., 48, 50.
Glarean 3, 14.
Gleichmässigkeit des Choralvortrages 3 Anm., 218 Anm.
Gloria 20 Anm., 87, 173.
Gluck 275.
Godeschalcus 83.
Graduale 86; vergl. Antiphonar.
Graduale Sarisburiense 51 Anm., 62, 85, 87, 112, 161.
Gradus vergl. Ambr.
Grammatische Form des Textes, ihre Beziehung zur Melodie 33, 253 ff.
Graves, Tetrachord 153.
Gravis 95 ff.
Gregor I. 2, 48 ff, 165. Anm.
— II. 48, 62.
— III. 48.
— VII. 65.
Gregorianischer Choral vergl. Choral.
Griechische Musik 11, 16, 46, 166, 253, 274.
Gruppenbildung im Choral 32, 106, 107, 214 ff., 238.
Guido v. Arezzo 127, 137, 153, 171, 180, 183, 206, 209 Anm., 213 ff.

H

Haberl 22. Anm.
Hadrian 67.
Handschriften, Choral, 1 Anm., 83, 104, 106, 107, 111, 117, 131.
Hartker 61, 83.
Hartmann 83.
Haupt 7 Anm.
Heinrich II. 87.
Hermannus Contractus 83, 107, 119, 143.
Hermesdorff 2 Anm., 59 Anm., 133
Herzogenberg, 142.
Heterophonie der Griechen 251 Anm.
Hieronimus 259.
Hilarius 38.
Hiller, Ferd., 272. Anm.

Honorius, Papst, 67.
Hucbald 163, 164, 171, 188.
Hymnen, 8, 38 ff, 275.
Hypatoi, Tetrachord, 152.
Hyperbolaioi Tetrachord, 153.
Hypodorisch, — lydisch, — mixolydisch, — phrygisch 166-168.

I

Ingressa 85.
Instrumentalmusik 140, 141.
Intercalationes 81.
Intervalle des Chorals 169 ff.
Introitus 84. Psalmodie des Introitus 262 ff.
Isidor v. Sevilla 3 Anm.
Ite missa est 170.

J

Jausion, Dom 211.
Joannes XIX., 127.
Joannes diaconus 50 ff., 59, 73.
Joannes, römischer Sänger, 68.
Joannes de Muris 177, 181, 188, 204 Anm.
Jubilus cf Melismen.
Jüdische Musik 7, 11.
Jumilhac (Dom P. B. de) 3. Anm., 118.
Justus 67.

K

Karl Borromæus 65.
Karl der Grosse 64, 71 ff, 137, 165.
Karthäuser 60, Anm.
Kent, Gesangspflege daselbst 66-68.
Kienle 29, Anm., 31, 35, 40 Anm., 58, 61, 96, 135, 136, 175.
Kircher, Athanasius 233.
Kontrapunkt 251.
Kornmüller 127, Anm., 137, 123, Anm., 164.
Knonau, Meyer von, 76, Anm., 77, Anm. 78, Anm.
Kunibert 83.
Kyrie 87. Bau der Kyriemelodien 241 ff.

L

Lambillote, P. S. J. 2 Anm., 61 Anm., 83, 111, Anm., 112, 117, Anm., 209.
Landulfus 64.
Lavoix 41.
Leo IX., 173.
Leontius, Bischof 41.
Lhoumeau 145.
Linie 108, 126 ff.
Liquescentes 101.
Liturgie, 276 ff, 283, 290.
Longa 101, Anm., 210, 295.
Luitwart von Vercelli 78 Anm.
Lydisch 164, 165, 166.
Lyrik, choralische, 284, 295 ff.

M

Maban, englischer Sänger 68.
Madrigal 254 ff.
Marcellus, St. Gallischer Gesanglehrer 77.
Marchetus v. Padua 178.
Martini (Giambattista) 9, Anm.
Mehrstimmigkeit 146, 163 250 ff.
Melismen, Entstehung 24 ff, Zusammenhang mit greg. Musikanschauung 26 ff, ihr Bau 218-239, M. auf der letzten Silbe 265 ff, lyrische Bedeutung 295 ff.
Melismen der Polyphonie 238.
Mellitus 67.
Melodiebildung 169 ff, 208 ff.
Mensuralmusik 101, Anm., 210, 251.
Mesoi, Tetrachord der, 152.
Mesomedes, Hymnen des, 141, 146.
Metzer Gesangschule 73.
Mixolydisch 164-166.
Mocquereau, Dom André, 9 Anm., 10, 28, 42, 48 ff, 96, 256 ff, 260 ff, 276.
Modus 163.
Moll 163.
Monochord 109.
Monodien 274.
Monteverde 275.
Montpellier, Manuscript von, 117.
Morin, Dom Germanus, 31, Anm., 48, 127 Anm.
Morsch, Anna, 41.

Motivische Kunst im Choral 235 ff.
Mozarabischer Choral 20, 21, 46, 258, Liturgie 65.
Mozart 275, 294, 295.
Müller, Hans, 118, Anm. 120, Anm.
Musikunterricht im Mittelalter 57, 60, 104, 105.

N

Neumen, Neumenschrift 94 ff.
— Verhältnis zu andern Notationen, 94.
— Entstehung aus den Accenten 95, 113.
— Alter 112, 113.
— Einfache Neumen 96 ff.
— Zusammengesetzte 98 ff.
— Zierformen 100.
— Bedeutung 102.
— und die Choraltradition 103 ff.
— Weiterentwicklung 113 ff.
— Vervollkommnungsversuche: Romanische Buchstaben und Zeichen 115, 116, Buchstaben 117, 118, Hermannus Contractus 119, Diastematie 121.
— Punktneumen 122 ff, Entstehung 122, 123.
— Linien 125.
— Liniensystem 127 ff.
— Notenschlüssel 128 ff.
— Weiterentwicklung der Neumen im spätern Mittelalter 133.
Niederländer 37.
Nikolaus II. 64.
Notation des Chorals cf. Neumen.
Notendruck 109.
Notker Balbulus 78, 115, 164.
Notker Physicus 83.
Notker Labeo 83.

O

Oddo 58, 153, 176, 212, 238 Anm.
Offertorium 85.
Offertoriumsverse 59 Anm., 85.
Oper 275, 294.
Ordinarium missae, 283 Anm.
Organum 251.
Orgel 141.

P

Paléographie musicale, 2 Anm., 9 Anm., 14, 18, 28, 32, 86 ff, 95 Anm., 96, 109 ff, 112, 121, 211 Anm., 256 ff, 273 Anm.
Palestrina 37, 254, 255 Anm., 274, 282, 294, 295.
Pater noster, mozarabisch, 20.
Paul, Papst, 70.
Paul, Oskar, 135 Anm.
Paulinus 41 Anm.
Paulinus, Gehülfe des Augustinus in England 67.
Periodenschlüsse 204.
Pertz 115 Anm.
Pes, vergl. Podatus.
Petrus Damianus 64.
Petrus, Sänger, 76, 77.
Phrygisch 164, 165, 166.
Pindar, Melodie zur 1. pyth. Ode, 233.
Pipin 70.
Pius V., 81.
Plagal, 166, 167, 175 ff.
Planus cantus 3.
Plinius 259.
Plutarch 141.
Podatus 97.
Polyphonie und greg. Choral, 2 Anm., 34, 37, 133, 134, 152, 210, 238, 254, 265, 268, 274, 282, 291, 295.
Porrectus 98.
Pothier, Dom Josef 16 Anm., 17, 19, 61 Anm., 62 Anm., 95 Anm., 98 Anm., 103 Anm., 133, 211, 255 Anm., 270 Anm.
Pressus 100.
Prosarhythmus 211.
Proslambanomenos 152.
Prosodie 255.
Psalmen 7.
Psalmodie, Wesen und Entstehung, 11, ambrosianische, 11, gregorianische,

51 ff, der Responsorien 197 ff, Bau nach dem Cursus 257 ff. Unveränderlichkeit der psalmodischen Formel, 262 ff, ihre aesthetische Bedeutung, 267, liturgische Bedeutung, 276 ff, lyrische erweiterte Psalmodie 281.
Pseudohucbald 118, 179.
Ptolomäus 125.
Punctum 97 ff.
Punktneumen 122.
Putta 68.
Pythagoras 135, 140.

Q

Quantität, 254 ff.
Quilisma, 101.
Quinte, verminderte, 149.
Quintilian, 211.

R

Raillard, 103.
Ratpert, 18, 79.
Reim, musikalischer, 227.
Remigius, Bischof, 70.
Remigius Altisiodorensis, 163.
Responsoriumskadenzen, 258.
Responsorius cantus, 41.
Rezitante, Dominante, 11 Anm., 21, 156, 193 ff, Rezitante h 194, f 195 ff, Geschichte der, 202 ff, Rezitationsmelodien im Gegensatz zu Tonartenmelodien, 156.
Rhythmus im Choral, 208 ff.
Riemann, 94 Anm., 95, 111 Anm., 115, 127 Anm., 137 Anm., 210 Anm., 137 Anm., 210 Anm., 215 Anm.
Romanus, 76, 114.
Romanusbuchstaben, 115.
Romanuszeichen, 116.
Rossini, 275.
Rufinianus, 67.

S

Salicus 98.
Salomo, Elias, 3 Anm., 59.
Sanctus 88, 157.
Scandicus, 97.
Schauerte, H. 270 Anm.
Schlecht, Raymund, 79 Anm., 95 Anm., 133, 164, 179.
Schlüssel 128 ff.
Schlussbildung 182 ff.
Schlusston, Finalis 179.
Schubert, 219 Anm.
Schubiger, P. Anselm, 75, 112.
Schule, cf Gesangschule.
Seikilosmelodie 146, 233.
Semibrevis, 101 Anm., 210.
Sergius, Papst, 88.
Sequenzen, Entstehung 78 ff, mus. Charakter 80 ff, 275 weitere Geschichte 81, 88 ff, 273.
Silbe, 213.
Simeon, röm. Sänger, 70.
Sinuosus, 101.
Spitta 118 Anm., 137 Anm.
Sprache liturgische, 13.
Stein 8.
Stephan, Papst, 70.
Strophicus, 100.
Subsemitonium modi, 183.
Sulpicius, karolingischer Sänger, 72.
Superacutae, 154.
Superiores, Tetrachord, 153.
Symnachus, Papst, 87.
Synemmenontheorie der Griechen und im Mittelalter, 150 ff.
Symmetrie cf Melodiebildung.

T

Taktrhythmus, 208.
Teleion systema der Griechen, 152.
Telesphorus, Papst, 87.
Tenor, Dominante, 10, 204, ultimae vocis, 215, 216.
Tertullian, 8.
Tetrachorde, 152 ff.
Textbehandlung im Choral, 253 ff.
Textwiederholung, 27.
Theoger von Metz, 167, 171, 177.
Theodor, 67.

Theodoret, 41 Anm.
Theorie, Geschichte derselben, 135 ff.
Thiéry, 178.
Tonarien, 179.
Tonarten des hl. Ambrosius, 41, die gregorianischen, 155 ff, polyphone und moderne, 163, Namen, 166.
Tongeschlecht, diatonisch, chromatisch, enharmonisch, 21 Anm., 140.
Tongruppe, cf. Gruppe.
Tonika, modern, 155, 157, 193, gregorianisch, 179 ff, 188 ff.
Toni medii, 177.
Tonsystem des Chorals, 144 ff, der mittelalterlichen Theorie, 152 ff.
Tonus, 162.
Tonus peregrinus, 191, 197.
Torculus, 98.
Tractus, 87.
Tradition, Möglichkeit derselben im Mittelalter, 103 ff, 131 ff.
Transposition der Tonarten, 167.
Transpositionsskalen der Griechen, 163, 165.
Tritonus, 146 ff.
Tristropha, 100.
Tropus, 163.
Tropen, 81 ff, 92.
Tuotilo, 78, 81.
Typische Melodien, 272, 276 ff, 285 ff.

U

Umfang der Choralmelodien, 172 ff.
Untersteiner, 41 Anm.

V

Varianten, 1 Anm.
Venantius Fortunatus, 31 Anm.
Viertelston, 140.
Vieldeutigkeit der Musik, 282.
Virga, 97 ff.
Vitalian, 67.
Vortrag des Chorales, 3 Anm., 101, 107, 244, 295.

W

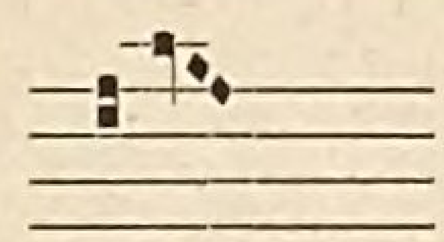
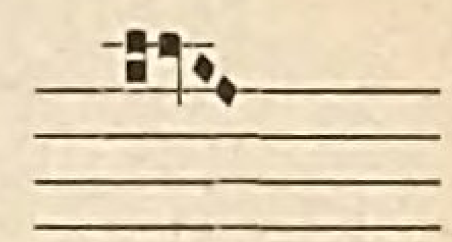
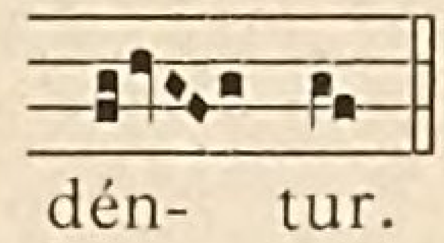
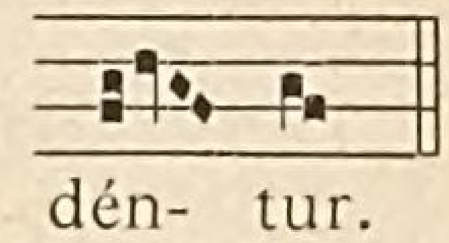
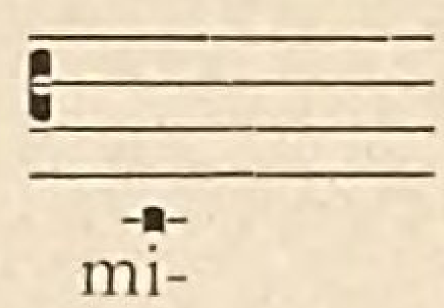
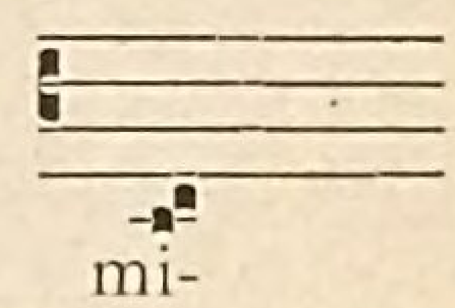
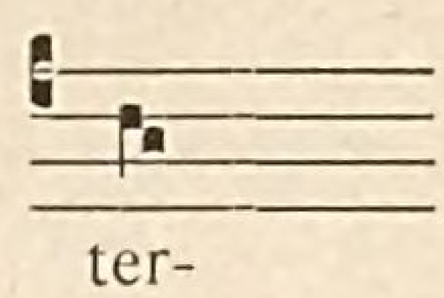
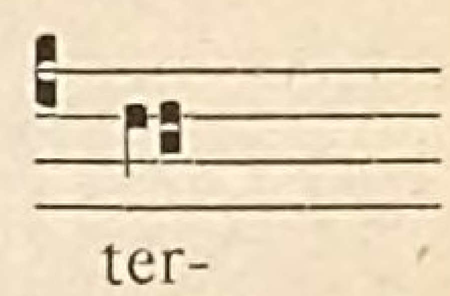
Wagner, Richard, 275.
Walter Odington, 210 Anm.
Wessely, 140.
Wiederholung im Choral, 217 ff, ihre aesthetische Bedeutung, 233 ff.
Wilfried, 67.
Wilhelm von Hirschau 171, 177.
Wipo, 81, 83.

Z

Zierformen, 100-102.

Druckfehlerverzeichnis.

Seite 4, Anm., Zeile 4 lies welchem statt welcher.
» 4, » » 7 » denjenigen » diejenigen.
» 18, Zeile 4 » nimmt » ergreift.
» 21, Anm. sind die Worte «wahrscheinlich.... Theoretiker» zu streichen.
» 31, Zeile 2 lies sonstigen statt sonstige.
» 60, » 18 » gewesen » gewessen.
» 71, » 6 ist «Denn» zu streichen.
» 80, » 30 lies nichts anderes » nicht anders.
» 83, » 10 ist «gewesen» zu streichen.
» 84, » 5 lies diesbezüglichen » bezüglichen.
» 86. Im Text sollen die Hinweise auf die Anmerkungen lauten 1, 2, 3, 4 statt 2, 3, 4, 5.
Seite 88, Zeile 22 lies ist statt sind.
» 94, » 4 von unten » ruht » beruht.
» 96, » 30 » musikalischer » musikalisches.
» 104, » 17 ist das Wort «geschriebenen» zu tilgen.
» 107, » 10 lies Gelehrter statt Gelehrten.
» 107, » 12 » Typus » Typen.
» 110, » 4 » gekannten » gekannte.
» 110, » 10 » Französischen » Französichen.
» 117, Anm. 9, Zeile 3 » a-p » p-a.
» 122, Zeile 24 » eine » einer.
» 124, » 5 » absetzen » abzetzen.
» 128, » 4 » Guidos System » Guido.
» 131, » drittletzte » mehr » weniger.
» 132, » 12 » der » die
» 137, » 3 sind die Worte «und neunten» zu streichen.
» 140, » 3 ist das Wort «sie» zu streichen.
» 147, » 14 ist hinter «Silbe» einzuschalten: «des eléison».
» 166, Tabelle 2 lies IV statt VI.
» 176, Zeile 7 » diesbezüglichen » bezüglichen.
» 176, » 13 » Terz » Sekunde.
» 178, Anm. 3, Zeile 1 » ist » scheint.

Seite 194, Zeile 2	lies des Tones	statt der Töne.
» 202, » 9 von unten	» verschiedene	» verschiedenen.
» 205, » 4 » »	» noch etwas	» etwas noch.
» 210, Anm. 1	» 103	» 403.
» 234, Zeile 13	» übersichtlich	» übersichtliche.
» 253, » 7	» herbeiführten	» herbeigeführt.
» 267, » 25	» ihn	» dasselbe.
» 271, » 17	» untergelegt	» unterlegt.
» 291, » 17	» Gesichtspunkt	» Geschichtspunkt.
» 45, System 2 am Ende	» 	» 
» 54, System 1	» 	» 
» 250, 2. Agnus	» 	» 
» 292,	» 	» 

Andere, kleinere Versehen möge der freundliche Leser selbst berichtigen.

Freiburg (Schweiz). — Buchdruckerei und Buchhandlung des Werkes vom heiligen Paulus.

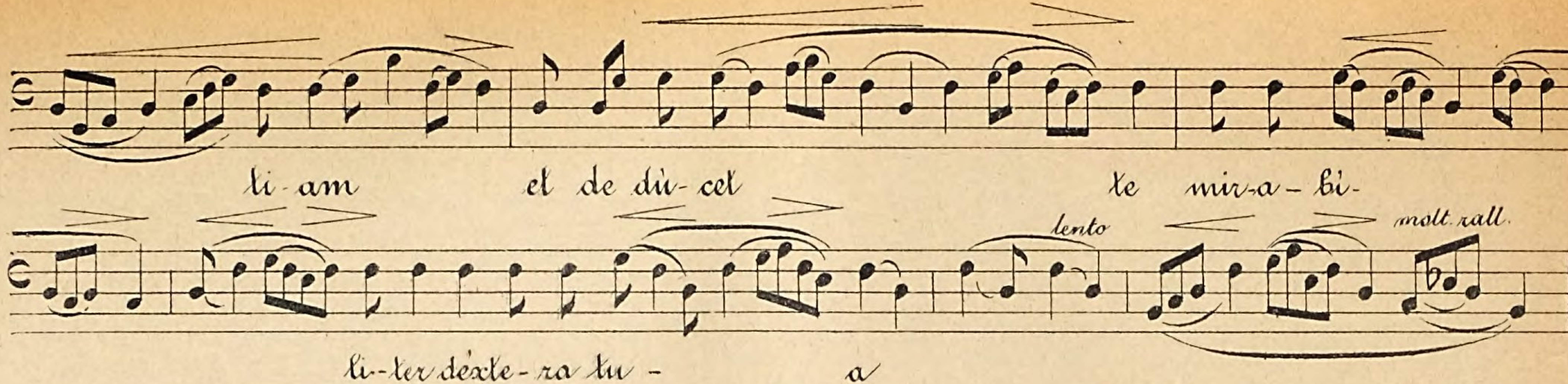
ANHANG

No. 1. Graduale des 1. Adventsonntags.



N° 2. Graduale in Com. Virg. tantum.

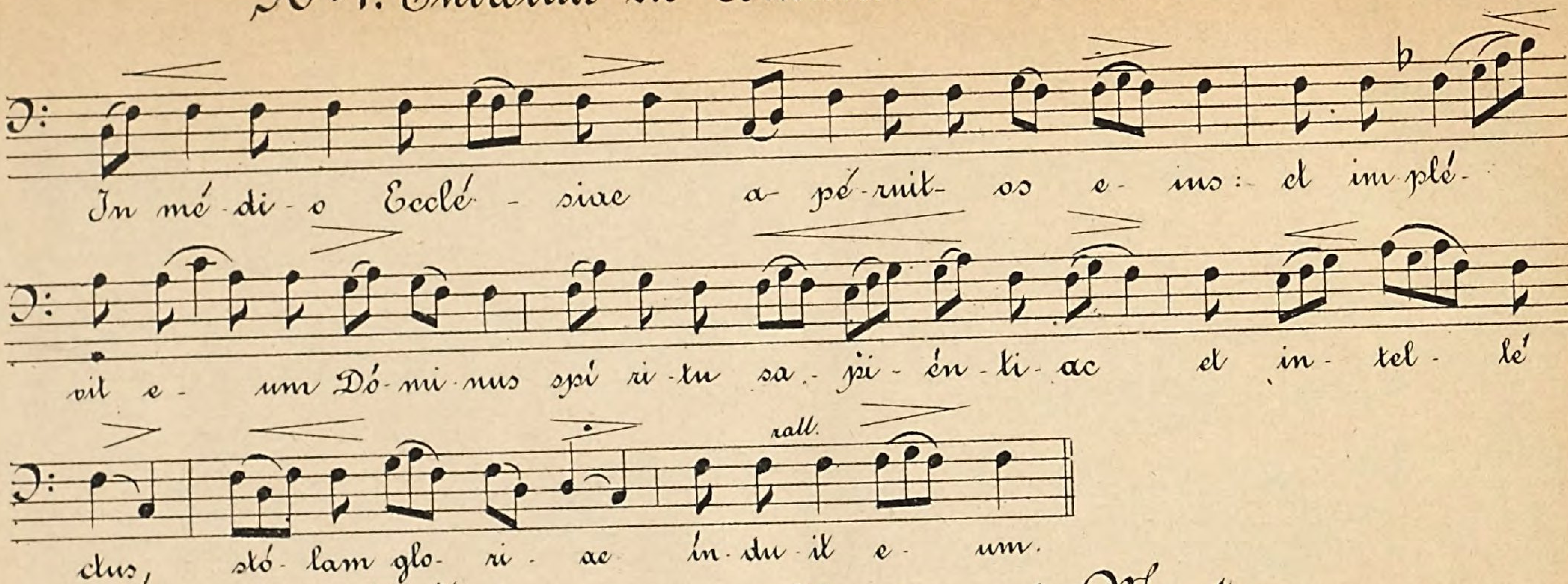




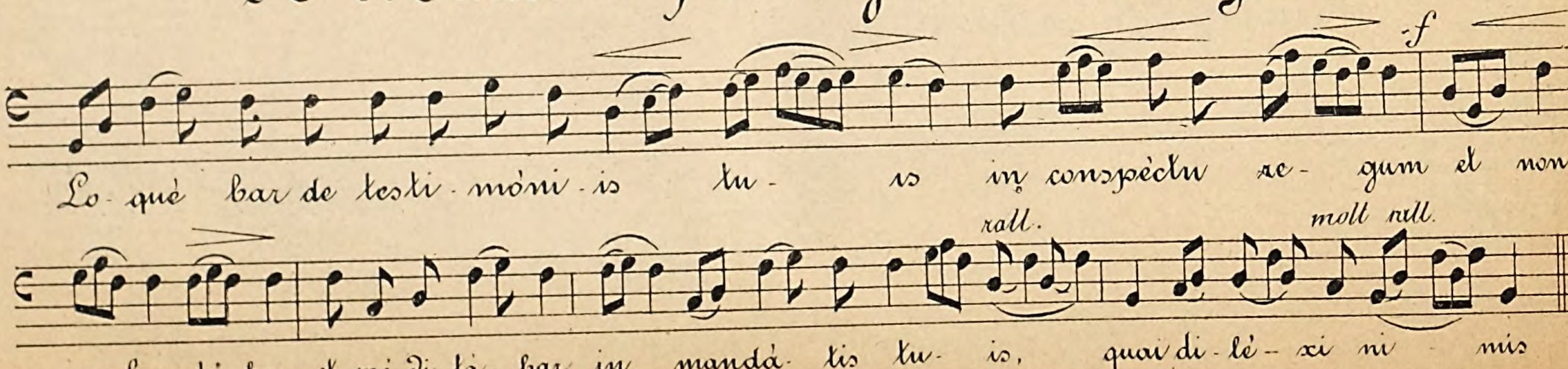
Nº 3. Alleluia in Dedicatione Ecclesiae.



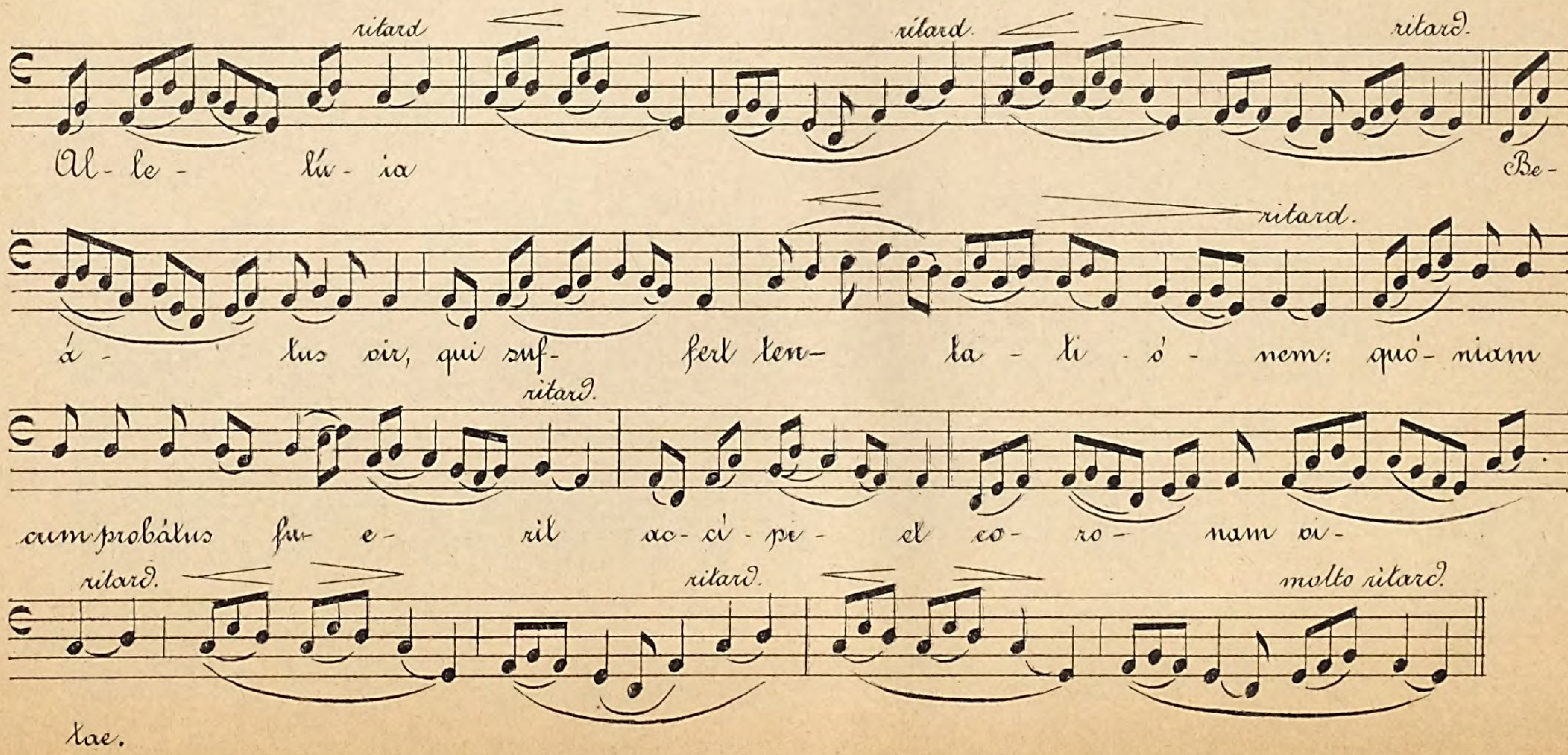
No 4. Introitus in Communi Doctorum.



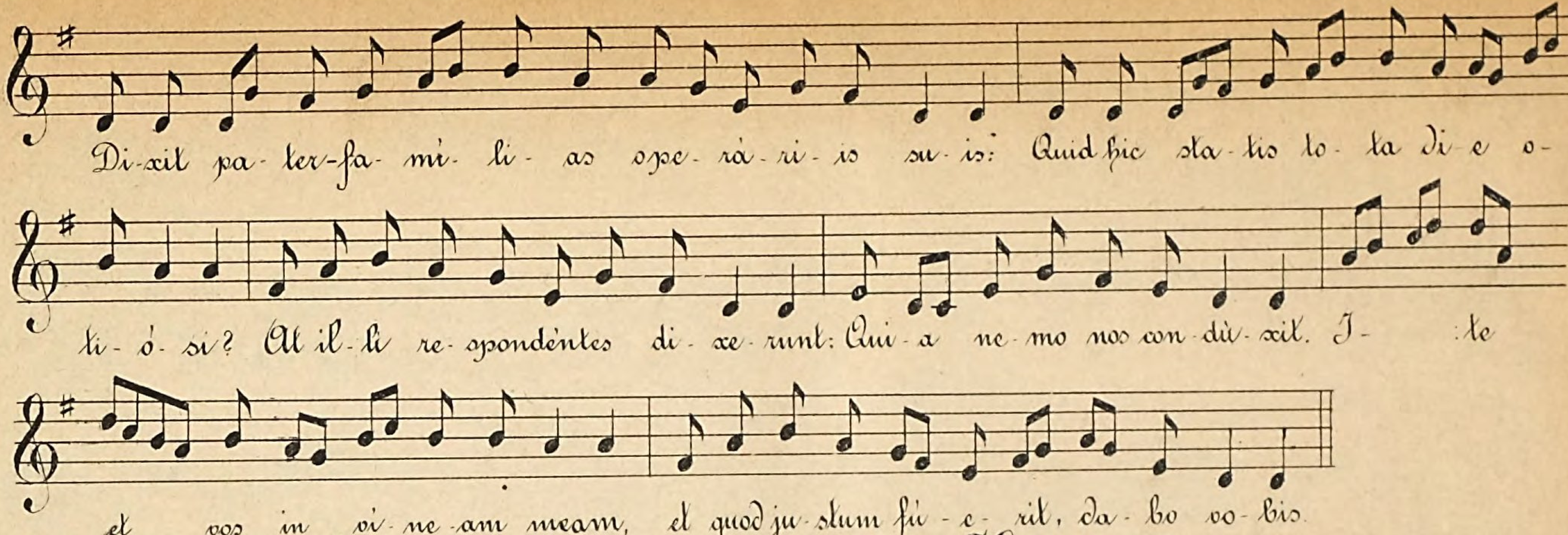
No 5. Introitus pro Virgine et Martyre.



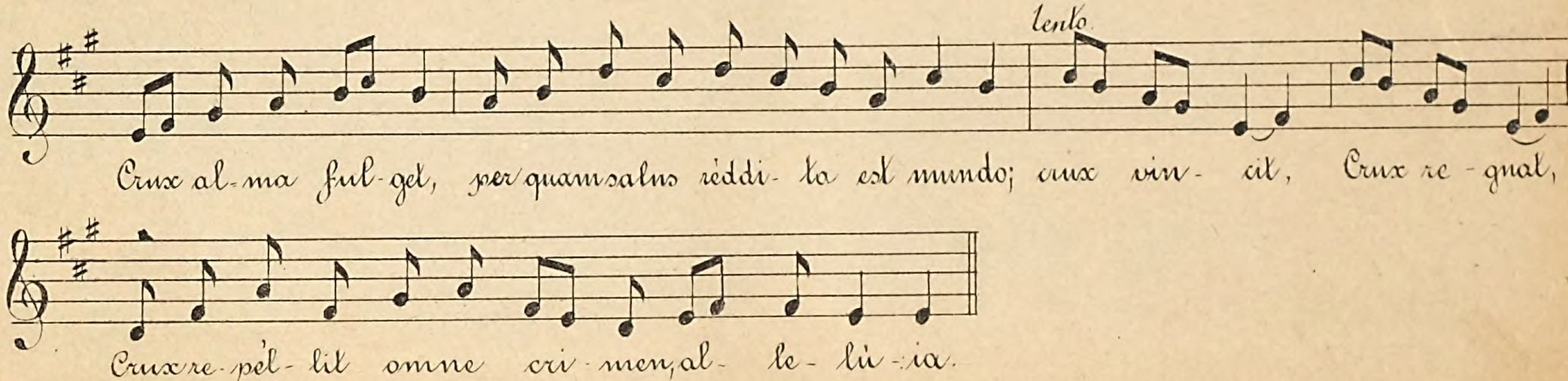
Nº 6. Alleluia de Com. Conf. non Pontif.



No. 7. Antiphone zum Magnificat der Vesper des Sonntags Septuagesimae.



No. 8. Antiphone vom hl. Kreuz.



Werner Schram
Buchbinderei
München
Breisacherstr

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wagner, Peter,

Einführung in die gregorianischen Melodien ein Handbuch der Choralkunde

Freiburg (Schweiz) 1895

B.Sandb. 763
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557054-5